

„[...] if it would be me producing the song...”
Eine Studie zu den Prozessen in Tonstudios der populären
Musikproduktion

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae
(Dr. phil.)

eingereicht an
der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät
der Humboldt-Universität zu Berlin

von
Roland Huschner

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz

Dekanin der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät
Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Gutachter: 1. Prof. Dr. Peter Wicke
2. Prof. Dr. Hartmut Fladt

Tag der mündlichen Prüfung: 18.07.2016

Vorwort

Wie in der Musik bzw. den künstlerischen Tätigkeiten allgemein und den Tonstudios, über die ich schreibe, sind große, komplexe und schwierige Unterfangen meist nicht allein zu bewältigen. Die Reihe jener, die ich an dieser Stelle für die in vielfältiger Form gewährte Förderung, Unterstützung, Anregung, Ermunterung und interessierte Teilhabe am Fortgang der Arbeit nennen möchte, ist daher lang.

Meinem Doktorvater Prof. Dr. Peter Wicke bin ich zu großem Dank verpflichtet. Durch seine grundsätzlichen Hinweise am Beginn meines Unterfangens erhielt die Dissertation eine Ausrichtung, die mir große Freude machte, und seine kritischen und zielführenden Hinweise, wann immer meine mitunter sehr groß konzipierten Ansätze noch überdacht und verkleinert werden mussten, waren für das Gelingen meines Vorhabens entscheidend. Seine wertvollen Anregungen, mich mit verschiedenen Theorien und Werkzeugen zu beschäftigen, prägten die Arbeit deutlich. Im Rahmen einer von mir gegebenen Lehrveranstaltung an seinem Lehrstuhl sowie seines Forschungskolloquiums an der Humboldt-Universität zu Berlin hatte ich mehrfach die Möglichkeit, Ergebnisse meines Projektes vorzustellen und zu diskutieren.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich ebenso meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Hartmut Fladt (Universität der Künste Berlin), vor allem für seine Aufgeschlossenheit gegenüber meinem Thema und seinen Hinweisen, die dem Inhalt, der Struktur und der Lesbarkeit der Arbeit zum Vorteil gereichen. Gerade seine von meinen differierenden Ansichten bezüglich der popmusikalischen Welt haben diese umso wichtiger für mich gemacht. Zudem durfte ich an seinem Forschungskolloquium an der Universität der Künste teilnehmen, was meinen Horizont auf fachlicher Ebene sehr bereicherte und erweiterte.

Großes Interesse an meinem Thema und Entgegenkommen zeigte auch Prof. Dr. Christian Thorau (Universität Potsdam), der mir die Teilnahme an seinem Forschungskolloquium, die dortige Präsentation meines Themas sowie erste Erfahrungen in der akademischen Lehre ermöglichte. Dafür danke ich ihm sehr.

Genannt seien ebenso Detlef Pauligk, während meines Studiums an der Universität Potsdam mein Dozent im Hauptfach Klavier, und Prof. Dr. Markus Böggemann, der meine musikwissenschaftliche Staatsexamensarbeit zu einem „klassischen“ Thema betreute und mir gute Ratschläge für jenen Weg gab, an dessen Ende diese Arbeit steht.

Für ihr Interesse, die ergänzenden, weiterführenden, kritischen und stets hilfreichen Fragen bzw. Anmerkungen möchte ich den Teilnehmern der genannten Forschungskolloquien an der

Humboldt-Universität zu Berlin, besonders Dr. Glaucia Peres da Silva und Dr. Jens Papenburg, der Universität der Künste Berlin sowie der Universität Potsdam herzlich danken.

Diejenigen, ohne die meine Dissertation niemals in dieser Form hätte geschrieben werden können, sollen an dieser Stelle mit den Namen erwähnt werden, die sie innerhalb des Textes von mir erhalten haben. Ihr wisst (oder solltet nach dem Lesen wissen), wer Ihr seid und ohne Euch gäbe es diese Arbeit nicht. Es war mir eine Ehre, für kurze Zeit Teil Eures künstlerischen Schaffens und dabei anwesend zu sein, als Eure Musik kreiert wurde (alle Aufzählungen erfolgen in alphabetischer Reihenfolge): Ellen, Felix, Gus, Jonas, Kim, Lars, Mirko, Nils, Oliver, Sebastian, Sina, Sören, Till, Tora, Torben und Yves. Felix gebührt zusätzlicher Dank für seine Bemühungen, mir die Teilnahme an Sessions mit und ohne seine Anwesenheit zu ermöglichen, sowie seine zahlreichen Anmerkungen zu und Korrekturen der Session von ihm und Sören. Yves' Hilfsbereitschaft und Offenheit gingen über die Unterstützung dieser Arbeit hinaus. Ich habe selten einen so enthusiastischen, optimistischen und vielseitigen Menschen kennenlernen dürfen. Oliver wiederum ist als langjähriger Freund enorm hilfsbereit gewesen, wann immer es um technische Details und Korrekturen ging. Sein Interesse und seine Offenheit gegenüber meinen akademischen Abenteuern und seine Ausdauer sowie Freude in der akademischen und musikalischen Zusammenarbeit sind immer wieder überraschend für mich. All jene Freunde und Bekannte, die meine Suche nach Kooperationspartnern nach Kräften unterstützt haben, möchte ich an dieser Stelle ebenfalls anführen: Johannes T. Albes, Henriette Groth, Sabrina Kasch, Jennifer Kothe, Jan Köppl, Jan Lehmann.

Gedankt sei ferner Sarah Brinkmann für die Übersetzung des Buches des französischen Soziologen Antoine Hennion, Svenja Schindewig für die Vermittlung des Kontakts, zudem Henry Kasulke für die „englischsprachliche Absicherung“ meiner Vorträge in Edinburgh (2014) und Oslo (2014). Für ihr Interesse an meinem Thema und die vielfältige Unterstützung danke ich Sarah Weichenhain. Sieruan Casey hat mir die Verwendung der DAW „Reaper“ empfohlen, wodurch die Auseinandersetzung mit den technischen Gegebenheiten des Feldes deutlich erleichtert wurde. Vivien Eichler hat mir in der Endphase mit germanistischem Rat zur Seite gestanden. Dank gebührt zudem allen Mitmusikern meiner vergangenen Projekte, durch die ein größerer Teil der Datenerhebung erst möglich wurde: Martin Gantschew, Torsten Gehlhar, Henriette Groth, Philipp Hasse, Henry Kasulke, Martin Kehrt, Tobias Schröter, Robert Spiesecke, Christos Tsigaridas.

Nennen möchte ich zudem die Kolleginnen und Kollegen sowie die Schülerinnen und Schüler „meiner“ beiden Musikschulen, weil es mir in den vergangenen Jahren durch sie vergönnt war, nicht nur theoretisch über Musik nachzudenken und zu schreiben, sondern diese auch

III

praktisch in diversen Formen auszuüben, die Freude an der Musik weiterzugeben und stets von aktuellen Geschehnissen jenes Feldes zu erfahren, in welchem ich geforscht habe. Dies waren in der Musikschule Regenbogen e.V. in Blankenfelde: Linda Blümchen, Fabio Casper, Erik Czaika, Sarah Dargel, Sven Dargel, Max(imilian) Feig, Angelina Gruhn, Benjamin Höhnisch, Lätitia Höhnisch, Philine Höhnisch, Dennis von Kuczkowski, Robin Lauschke, Wolfgang Locher, Oliver Matalla, Franziska Mößler, Eva Pilz, Tibor Pilz, Peter Reinus, Marc Schönnagel, Elisa Schulze-Wiehenbrauk, Christoph Sinnen, Max Sprzagala, Marion Stenner, Bennet Titze, Margit Voigt, Darvin Werland, Anna Zalud, Laura Zalud, Raphael Zalud; im Musikhaus e.V. Berlin Alt-Hohenschönhausen: Christin Hauche, Marie Kiok, Frieda Kiok, Jenna Klier, Margitta Körner, Phuong Nguyen, Karolin Reschke, Michael Schmidt, Jeremy Straub, Joey Straub.

Ein gesonderter Dank gebührt meiner Familie, ich kann mich glücklich schätzen, ein Teil von ihr zu sein. Meinem Cousin Franz Huschner danke ich für sein Interesse an meiner Arbeit und die Ablenkung von den nicht so guten Phasen eines Dissertationsunterfangens, die er nur zu gut kennt. Meine Großeltern Karin Feyerherd sowie Inge und Dr. Fritz Huschner haben mich immer wieder mit ihrem Interesse, ihrer Zuneigung und darüber hinausgehend unterstützt, so dass größere und kleinere Dinge unerwartet möglich wurden. Ich bin Euch sehr dankbar. Meine Schwester Antje hat die Großartigkeit vollbracht, meinen Neffen Vincent und meine Nichte Elisabeth in diese Welt zu bringen, und alle drei erinnern mich immer wieder daran, dass es noch andere wichtige Dinge neben einer Dissertation gibt, die einem für selbige Kraft geben können, z.B. LEGO-Karavellen, Prinzessinnenkleider und Ritter-Runkel-Bücher. Ganz besonders aber möchte ich meinen Eltern Anke und Wolfgang Huschner danken. Sie haben immer zu mir gehalten, alle meine Ideen und Überlegungen bezüglich meines beruflichen Werdegangs in jeder nur denkbaren Weise unterstützt und sind mir während des Verfassens dieser Arbeit und beim unvermeidbaren Endspurt eine so große Hilfe gewesen, wie Worte es kaum ausdrücken können. Ich danke Euch aus ganzem Herzen für Euer Interesse, Eure Unterstützung, Eure Zuneigung und Eure Geduld während aller Phasen meines Lebens und ganz besonders für die Möglichkeit, diese Arbeit schreiben zu können. Verehrter Pfaader Herr Prof. Dr. Huschner, liebe Mamatschi Frau Dr. Huschner, Ihr seid einfach großartig.

Berlin, 12. Januar 2016

Roland Huschner

Inhaltsverzeichnis

Erster Teil	1
1.1 Einleitung	1
1.2 Forschungsstand – Zur Problematik der Begriffsbestimmung „Produzent“ und „produzieren“	6
1.2.1 Publikationen mit Schwerpunkt auf dem Tonstudio	6
1.2.2 Historisch-technische Literatur	30
1.2.3 Literatur zur Nachzeichnung von Effekten technischer Entwicklungen	35
1.2.4 (Neue) Technik und deren Einsatz/Wirkung	37
1.2.5 Literatur zu Hierarchien, Macht und Machtrelationen im Studio	39
1.2.6 Kreativität im Studio	43
1.2.7 Ethnographisch fundierte Publikationen	46
1.2.8 Eine Feldstudie des Studiogeschehens	50
1.3 Methodologie – Theoretischer Rahmen	56
1.3.1 Eine (vereinfachte) Darstellung der Abläufe und Rahmenbedingungen des Feldes der populären Musikproduktion	58
1.3.2 Pierre Bourdieu und das Feld der populären Musikproduktion	66
1.3.3 Eine kritische Auseinandersetzung mit den Konzepten und Termini Bourdieus in Bezug auf die Funktionsweise des Feldes der populären Musikproduktion	70
1.3.4 Diskurse und Machtbegriff nach Michel Foucault	82
1.3.4.1 Diskurse, deren Wirkung und Diskursanalyse	83
1.3.4.2 Zur Anwendbarkeit der Begriffe „Macht“, „Machtbeziehungen“ und „Machttechnologie“	87
1.3.4.3 Zur Herstellung von Hierarchien im Tonstudio	94
1.3.5 Der Produzent, das mystische Wesen	97
1.3.6 Zusammenfassung eines Modells des Feldes der populären Musikproduktion in Anlehnung an Foucault und Bourdieu	110
1.3.7 Bruno Latour und die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT)	115
1.4 Zur Datenerhebung und ihren Limitationen	120
Zweiter Teil	129
2. Allgemeines	129
2.1 Der Zugang zu den Studios	130
2.2 Der Produzent als indirekt begrenzt dominierender Akteur	136
2.2.1 Eine Arbeitsweise im Tonstudio nach der digitalen Revolution	136

2.2.2	Durchsetzungsmechanismen	139
2.2.3	Hierarchien, Weisungsbefugnisse und der sie erzeugende, verfügbare Einsatz	146
2.2.3.1	Der verfügbare Einsatz: Ressourcen, Kompetenzen, Vernetzung der Akteure – Drei Jahre für einen neuen Sound.....	146
2.2.3.2	Hierarchien und Weisungsbefugnisse – „Oh Gott, sag nichts! Okay, ich mach‘ n nächsten Song an!“	154
2.2.3.3	Positionierungen – Ein Gefühlsproduzent zwischen perverser Musik und Underground	157
2.2.4	Diskurse – Old-fashioned Rock mit Hilfe einer Synth-Pop-Band	164
2.2.5	Zusammenfassung – Von der begrenzten Freiheit, frei zu sein	172
2.3.	Der Produzent als begrenzt dominierender Akteur	176
2.3.1	Das Tonstudio – Die optimale Spielumgebung (?)	176
2.3.2	Durchsetzungsmechanismen	179
2.3.3	Hierarchien, Weisungsbefugnisse und der sie erzeugende, verfügbare Einsatz	184
2.3.3.1	Der verfügbare Einsatz: Ressourcen, Kompetenzen, Vernetzung der Akteure – Von den Vorteilen persönlicher Beziehungen Teil I	184
2.3.3.2	Technisch-instrumentale Fähigkeiten, Kommunikation und Terminologie – „Das klingt abgespaced irgendwie.“	187
2.3.3.3	Hierarchien und Weisungsbefugnisse – „Aber Du musst halt noch an Mao Tse-tung vorbei, mein Lieber.“	192
2.3.3.4	Positionierungen – „[...] wir sind eh keine Pop-Hörer und daher machen wir auch nicht solche Musik [...]“	197
2.3.4	Diskurse – Es zischt, es jazzt, es Heavy-Metal’d, aber kein Radiohead	200
2.3.5	Zusammenfassung: Vom Kampf um den Klang durch bzw.der Selbstverortung	206
2.4	Der Produzent als ausführender Akteur	212
2.4.1	Vom Rollenverständnis des Produzenten – „No, no, no, I don’t want my bass to sound like that!“ und durchs Bild wehende Büsche	213
2.4.2	Durchsetzungsmechanismen	219
2.4.3	Hierarchien, Weisungsbefugnisse und der sie erzeugende, verfügbare Einsatz	224
2.4.3.1	Der verfügbare Einsatz: Ressourcen, Kompetenzen, Vernetzung der Akteure – Öffentliche Förderung, Label-Budget und die Abhängigkeit von Netzwerken... ..	224
2.4.3.2	Technisch-instrumentale Fähigkeiten, Kommunikation und Terminologie – „Ihr immer mit Euren Borsten ...!“	229
2.4.3.3	Hierarchien und Weisungsbefugnisse – Abhängigkeit selbst bei Puristen	236

2.4.4	Positionierungen	243
2.4.4.1	Positionierung im Feld – „Ich hasse Jazz!“	243
2.4.4.2	Positionierungen im Studio basierend auf jenen im Feld – „Ah, gut, dass das da kommt, sonst wäre das sicher ein Hit geworden!“	252
2.4.5	Diskurse – Echtheit und fehlende Eindeutigkeit fern des Oktoberfestes	257
2.4.6	Zusammenfassung – Eine andere Form des Aufstiegs bzw. seiner Absicherung	269
2.5	Wer ist eigentlich Produzent?	275
2.5.1	Das Studio und seine erzeugte sowie erzeugende Notwendigkeit	276
2.5.2	Durchsetzungsmechanismen	282
2.5.3	Hierarchien, Weisungsbefugnisse und der sie erzeugende, verfügbare Einsatz	288
2.5.3.1	Der verfügbare Einsatz: Ressourcen, Kompetenzen, Vernetzung der Akteure – Von den Vorteilen persönlicher Beziehungen Teil II	288
2.5.3.2	Technisch-instrumentale Fähigkeiten, Kommunikation und Terminologie – Von überbreiter Weite, cleanen Gitarren und zu pimpenden Songs.....	295
2.5.3.3	Hierarchien und Weisungsbefugnisse – „Das möchte ich bei [euch] nicht hören.“ und „Vertrau‘ da mal dem Mastering-Engineer!“	301
2.5.4	Positionierungen – Von Muse und Alex Clare zu Gummibärchen-Pop.....	311
2.5.5	Diskurse – „Urban“ versus „funky“, „Classic-Rock“ versus „Indie“ und nicht „luschig“, aber auch kein „Brett“	317
2.5.6	Zusammenfassung: Von der Unberechenbarkeit der Studioprozesse	325
	Dritter Teil.....	334
3.1	Zur Genese von Hierarchien und der Durchsetzung damit einhergehender Weisungsbefugnisse im Tonstudio.....	334
3.2	Auswirkungen von Diskursen auf Klangkonfigurationen.....	345
3.3	Wozu benötigen Künstler/Bands einen Produzenten?	355
3.4	Zur Perpetuierung des Feldes der populären Musikproduktion	370
3.5	Ausblick	378
4.	Literaturverzeichnis.....	384
5.	Quellenverzeichnis	402
	Anhang	1
6.	Deskription	1
6.1	Der Produzent als indirekt begrenzt dominierender Akteur.....	1
6.2	Der Produzent als begrenzt dominierender Akteur	28
6.2.1	Allgemeines zur Session.....	28

6.2.2	Der erste Session-Tag – „Also live hat’s immer großartig geklappt [...]“	32
6.2.3	Der zweite Session-Tag – „Aber du musst halt noch an Mao Tse-tung vorbei, mein Lieber.“	52
6.3.	Der Produzent als ausführender Akteur	67
6.3.1	Allgemeines zu den Sessions im Studio FSC	68
6.3.2	Timing, Übersprechung und ein Zuviel an Informationen – selbst für den Produzenten	70
6.3.3	Allgemeines zur Session im Studio PI	80
6.3.4	Von der Notwendigkeit visueller Kontrollmöglichkeiten auditiver Prozesse – „Wo ist’n der Vocal-Enhancer? Ich kann den gar nicht sehen!“	82
6.3.5	Von der technischen Abhängigkeit der Umsetzung musikalischer Vorstellungen – „You’re the technician, find a solution!“	102
6.4.	Wer ist eigentlich der Produzent?	120
6.4.1	Gitarrensessions im Studio P – „Vertrau‘ mir da, dass du mir dahingehend mal vertrauen kannst.“	121
6.4.2	Mastersession im Studio TL – „Heute muss ich auch mal so Sachen hinnehmen“ ...	145
6.4.3	Klaviersession im Studio E – „Ja, die hatte ich da gemuted, fand ich besser.“	176
7.	Vereinbarung zur Veröffentlichung der erhobenen Daten	184

Erster Teil

1.1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit begann mit einer einfachen Frage: Was passiert in einem Tonstudio der populären Musikproduktion? Es ist üblich, dass im Zuge der sukzessiven Evokation von Erwartungshaltungen durch mehr und mehr herausgegebene Fakten zum neuen Werk der jeweiligen Bands (oder Künstler) zunächst die Information lanciert wird, man begeben sich nun mit neuem Material ins Studio, aus welchem nach einiger Zeit die Band mit ihrer jüngsten Sammlung von Klangkonfigurationen wieder herauskommt. Immer sind es dann die Bands, Sängerinnen oder Singer-Songwriter, welche mittels ihres auf dem Artwork prangenden Namens ein Kommunikations- und Nutzungsangebot für die Hörenden formulieren. Die dazwischenliegenden Prozesse werden fast immer retrospektiv aufgearbeitet, entweder in Form von Promotionsmaterial wie Videos, Schnappschüssen oder Liner-Notes im Booklet oder zum Besten gegebene Anekdoten in Interviews zu späteren Zeitpunkten. Alle jene Nachzeichnungen von komplexen Prozessen gehen dabei von Selbstverständlichkeiten aus, die eigentlich keine sind oder sein sollten. Innerhalb der Abläufe der Musikproduktion sind sie indes weitgehend akzeptiert, wodurch die eingangs gestellte Frage nach den Abläufen innerhalb jener Rahmung durch den Terminus „Studioproduktion“ abseits von Allgemeinplätzen aber kaum zu beantworten ist.

Jene mittels diffuser Beschreibungen kaum greifbare „Black Box“ Tonstudio ist eine von dreien im Feld der Musikproduktion. Zwei sind auf längere Sicht in ihrer Funktionsweise wohl nicht erklärbar, gemeint sind die Prozesse der emotionalen Reaktion auf Klang sowie, damit verknüpft, der Erfolg oder Misserfolg einiger gegenüber zahllosen anderen, einander stark ähnelnder Klangkonfigurationen. Die dritte Black Box ist Gegenstand dieser Arbeit und muss – so viel sei vorweggenommen – eigentlich nicht als solche wahrgenommen werden, obwohl die Vorgänge zugleich komplex und auf ihre Weise stets singulär sind. Die Ausgangsidee der Untersuchung war das Problematisieren des angenommenen Kommunikationsmodells zwischen Künstlern und Hörern, welches sich an allen Ecken und Enden der medialen Repräsentation der Erzeugnisse erstgenannter manifestiert: Stets präsentieren Radio, Fernsehen, Internet und Printmedien den neuen Song oder gar zukünftigen „Hit“ des Ausnahmekünstlers, ohne darauf zu verweisen, dass eine Vielzahl von Partizipierenden jene Präsentati-

on des neuen Werks überhaupt möglich gemacht haben¹ und der Anteil der Formation, Sängerin, Künstler etc. an der nun zu begutachtenden Publikation letztendlich völlig unbekannt ist. Die Feststellung, dass die Herstellung eines Tonträgers mit klanglichem Inhalt immer eine kollektive Leistung darstellt, ist keine neue, aber der Frage, inwieweit die Form und der Klang jener Konfigurationen durch die neben den komponierend-musizierenden anderen Akteure, insbesondere Produzenten, in welcher Weise beeinflusst, geformt und überhaupt erst ermöglicht werden, ist bisher noch nicht in der hier gewählten Form nachgegangen worden.² Vor allem basierend auf meinen Erfahrungen in Tonstudios und Formationen innerhalb der populären Musikproduktion kamen im Zuge der Beobachtungen und Auswahl der zu nutzenden Daten zügig die Aspekte der (Studio)Hierarchien sowie damit verbunden jene der Weisungsbefugnisse und deren Nutzung durch das Personal des Tonstudios, hier in Person des Produzenten, hinzu. Ich gehe deshalb von folgender Annahme beim Verfassen dieser Arbeit aus:

Popmusik als Kombination von an Tonträger gebundenen Klangkonfigurationen, die auf massenhafte Distribution und massenhafte Konsumtion orientiert sind und nichtklanglichen Faktoren populärer Kultur Anknüpfungspunkte bieten, mit den diversen Inkarnationen soziokultureller Ereignisse wird im doppelten Sinne nur durch das Interagieren von Produzenten und Künstlern im Tonstudio möglich: Das Antizipieren und Verflechten klanglicher, technologischer, soziokultureller und ökonomischer Faktoren sowie Erfordernisse bei der Produktion populärer Musik benötigt die Verbindung und Verdichtung der diesbezüglichen verfügbaren Kompetenzen und Ressourcen der Partizipierenden im Studioprozess. Diese sollen mittels der als Resultat jener kollektiven Anstrengungen gemeinsam eingenommenen Positionierung im Produktionsfeld in Form eines mehr oder weniger objektivierten Trägermediums mit klanglichem Inhalt als gemeinsamer Einsatz im Spiel um einen – unwahrscheinlichen – Aufstieg oder mindestens eine Sicherung bereits erreichter Positionen innerhalb des Feldes der populären Musikproduktion wirken. Jene die klanglichen Resultate hervorbringenden Interaktionen werden geprägt von diversen diskursiv geprägten Formationen und sind in ihrer Wirkung maßgeblich beeinflusst von den Positionen und daraus hervorgehenden Selbstverortungen der Beteiligten im Rahmen der Musikproduktion sowohl zuvor im Feld als auch – davon abgeleitet, indes nicht zwingend übereinstimmend – in der konkreten Situation des Tonstudios.

Dementsprechend versucht die vorliegende Arbeit, folgende Fragen zu beantworten:

¹ Howard BECKER, *Art Worlds*, verweist auf diese oft übersehenen Ermöglichenden ähnlich wie – theoretisch betrachtet – Bruno LATOUR, *Soziologie*, mit seinem Ansatz der Akteur-Netzwerk-Theorie.

² Überschneidungen existieren natürlich mit älteren Arbeiten, siehe dazu das Kapitel zum Forschungsstand in dieser Arbeit.

1. Wer hat warum im Klangproduktionsprozess des Tonstudios welche Weisungsbefugnisse?
2. In welchem Verhältnis stehen die Verteilungen von Kompetenzen und Weisungsbefugnissen zu den diesbezüglichen Faktoren inner- und außerhalb der jeweiligen Studiosituation?
3. Welchen Einfluss besitzt die derart legitimierte Verteilung von Kompetenzen und Weisungsbefugnissen in welcher Weise auf das finale Produkt?
4. Gibt es Prozesse, welche zwar von den spezifischen Konfigurationen der Akteure geprägt und daher jeweils verschieden sind, aber grundsätzliche Gemeinsamkeiten zwischen unterschiedlichen Studiosituationen hinsichtlich ihrer Funktions- und Wirkungsweise erkennen lassen und eine Einschätzung der Rolle, Funktion und Relevanz des Produzenten in der populären Musikproduktion ermöglichen?

Die Arbeit folgt bezüglich ihrer Gliederung etablierten Strukturen: Der erste Teil, dem diese Einleitung angehört, widmet sich der theoretischen und bisher erfolgten Annäherung an die Materie. In Kapitel 1.2 wird zunächst die bisherige Literatur, welche sich mit den Geschehnissen im Tonstudio bzw. dem Feld der Musikproduktion in dieser Hinsicht von verschiedenen Standpunkten aus widmet, besprochen. Ich unterscheide dabei zwischen Monographien und Aufsätzen, die sich gezielt mit dem Tonstudio und Produzenten beschäftigen und jenen Publikationen, welche die Tätigkeiten des Tonstudios in verschiedener Hinsicht tangieren, so z.B. historisch-technische, ethnographisch fundierte oder auf Hierarchien abzielende Veröffentlichungen. Im anschließenden Kapitel 1.3 formuliere ich ein – zwangsweise vereinfachtes – Modell der populären Musikproduktion, in dem das Tonstudio verortet wird. Danach stelle ich die genutzten Instrumentarien und Theorieansätze, insbesondere von Pierre BOURDIEU und Michel FOUCAULT vor, fasse diese kurz zusammen und modifiziere sie ggf. – bei BOURDIEU – oder positioniere mich zu ihnen – bei FOUCAULT – meinem Vorhaben entsprechend, um Vorschläge für die Anwendung auf die hier zu behandelnde Thematik zu unterbreiten. In diesem Kontext wird am Ende des Kapitels die Kritik Bruno LATOURS an den Konzepten BOURDIEUS berücksichtigt. Zuvor schlage ich indes eine Arbeitsdefinition für die Rolle des Produzenten und die Voraussetzungen für sein Agieren vor. Kapitel 1.4 thematisiert die grundsätzlichen Vorgehensweise bei der Datenerhebung, die anzunehmende Reichweite der daraus hervorgehenden Erkenntnisse hinsichtlich des Ansatzes der „Grounded Theory“ und schließlich die Besonderheiten des gewählten Ansatzes bzw. der daraus entstandenen Daten. Der zweite Teil steht ganz im Zeichen der Wiedergabe und Interpretation der erhobenen Daten unter verschiedenen Gesichtspunkten: Wirkende Durchsetzungsmechanismen im Tonstudio, die Entstehung und Wirkung von Hierarchien und Weisungsbefugnissen, deren Nutzung

zur Positionierung im Feld der populären Musikproduktion und die genutzten Diskurse zur Konstituierung eben jener. Zusätzlich zu den genannten Aspekten widmen sich die ersten Abschnitte der jeweiligen Kapitel ab 2.2 jeweils spezifischen, durch die Sessions aufgeworfenen Themengebieten: Zunächst, inwieweit die digitale Revolution Studioarbeit abseits von großen Räumlichkeiten ermöglicht und verändert (2.2.1); dann, in welcher Hinsicht das Tonstudio die angenommene, optimale Spielumgebung für das Darbieten künstlerischer Leistungen sein kann (2.3.1); ferner, inwieweit das Selbstverständnis der instrumental-technischen Akteure ihre Partizipation an den Sessions beeinflusst (2.4.1) und schließlich die erzeugte und erzeugende Notwendigkeit des Tonstudios, dessen Wirkung bereits vor den eigentlichen Recording-Sessions von Bedeutung ist (2.5.1).

Kapitel 2.1 beschreibt die Problematik, überhaupt als Forscher Zugang zu entsprechenden Studios zu erhalten. In den Kapiteln von 2.2 bis 2.5 stelle ich die –aus einer größeren Anzahl untersuchter Sessions ausgewählten – Fallstudien vor, welche meiner Meinung nach die erforderliche Diversität sowohl hinsichtlich ihrer Ausrichtungen als auch ihrer Voraussetzungen aufweisen: Im Kapitel 2.2 konzentriere ich mich auf einen mittels der digitalen Revolution als eine Art „Ein-Mann-Großunternehmen“ wirkenden Produzenten mit diversen Verbindungen zu Plattenfirmen, Verlagen und Klangerzeugerfirmen. Das darauffolgende Kapitel 2.3 – welches zwei Schlagzeugsessions in Anwesenheit des Instrumentalisten und Tontechnikers, aber in Abwesenheit des Produzenten beinhaltet – stellt sozusagen eine reziproke Situation zum vorherigen Kapitel dar. In den beiden folgenden Kapiteln des zweiten Teils treffen dann mehrere Akteure in verschiedenen Sessions mit den Produzenten innerhalb der Tonstudios aufeinander: In Kapitel 2.4 sind es insgesamt vier Sessions in zwei Studios mit zwei verschiedenen Formationen und zwei Produzenten, welche zur Betrachtung der verschiedenen Aspekte herangezogen werden; in Kapitel 2.5 geht es ebenfalls um insgesamt vier Sessions, aber verteilt auf drei verschiedene Studios und der nicht eindeutig zu bewerkstelligenden Zuschreibung einer konstanten Produzentenrolle.

Der dritte Teil hat das Anliegen, die vorgetragenen, durchaus disparat wirkenden Konstellationen und die aus ihnen gewonnen Erkenntnisse zusammenzufassen. Außerdem wird an passenden Stellen zwecks Anreicherung von Argumenten kurz auf Sessions verwiesen, die aus Platzgründen in dieser Arbeit nicht ausführlicher berücksichtigt werden konnten. Entsprechend den gewählten Schwerpunkten der Untersuchung gliedern sich die Kapitel: 3.1 behandelt die gemeinsamen Mechanismen und Voraussetzungen für die Entstehung, Durchsetzung und Erhaltung von Hierarchien und den daraus erwachsenden Weisungsbefugnissen innerhalb des Tonstudios. Im Anschluss wird die Frage nach den – in ihrer Durchsetzungskraft und

Wirkung – an die Weisungsbefugnisse gebundenen Diskursen, deren Bedeutung für die Arbeitsweise und Entscheidungsfindung im Tonstudio thematisiert. Kapitel 3.3 schlägt eine Begründung für die These vor, nach welcher der Produzent eine unabdingbare Funktion in der Herstellung populärer Musik einnimmt. Kapitel 3.4 geht der Frage nach, warum die beobachteten Strukturen in dieser Form – trotz der Besonderheiten eines auf stetige Veränderungen ausgerichteten Feldes – relativ stabil sind und höchstwahrscheinlich bleiben werden. Im letzten Kapitel werden mögliche weitere potentielle Forschungsvorhaben skizziert, die von den Resultaten der vorliegenden Arbeit ausgehen könnten.

Das Quellenverzeichnis (5.) umfasst eine Liste der Sessions, an denen ich teilnahm, um die Daten zu erheben, auf denen die Transkriptionen des Anhangs basieren. Kapitel 2.2 bezieht sich auf Anhang 6.1, Kapitel 2.3 auf Anhang 6.2 usw. Die Zeilen- und/oder Seitenverweise im zweiten Teil sollen die Nachvollziehbarkeit der Argumentation angesichts der Möglichkeit der Lektüre der zitierten oder gemeinten Passagen erleichtern, daher liegen Haupttext und Anhang in separaten Bänden vor. Das vorherige Lesen der zu den Kapiteln gehörenden Transkriptionen und anschließende „Zurückspringen“ in die Analysen ist im Haupttext vorausgesetzt und sei an dieser Stelle aus Gründen des Verständnisses und der Nachvollziehbarkeit dringend empfohlen.

Die vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag zur Erforschung eines Feldes, das sich immer schneller bewegt als die Wissenschaft. Bei den hier vorgelegten Untersuchungen handelt es sich um einige Momentaufnahmen, deren eventuelle Repräsentanz sich mit den Veränderungen der technischen Gegebenheiten, von denen das analysierte Feld letztendlich lebt, reduzieren wird. Die von mir gewählten Kapitelüberschriften entsprechen den von mir so beobachteten, empfundenen Konfigurationen und sind jeweils singulär, können aber Gemeinsamkeiten mit anderen Situationen haben, die dem Leser vielleicht persönlich oder aus zweiter Hand geläufig sind. Gleichzeitig sind sie so allgemein gehalten, dass eine Vielzahl von singulären Konfigurationen im Falle größerer Gemeinsamkeiten durch sie bezeichnet werden könnten, sofern Daten dies belegen würden. Die für die Kapitel, vor allem im zweiten Teil, gewählten Termini sind als Vorschläge zu verstehen, zugehörig zu einer Diskussion darüber, was im Studio auf welche Weise geschehen kann. Sie haben nicht den Anspruch, alle Konstellationen erschöpfend oder allgemeingültig abzubilden. Publikationen dergestalt, was ein Produzent sein soll und sein kann, existieren bereits, allerdings kaum unterfüttert mit entsprechenden Daten, sondern basierend auf persönlichen Erfahrungen, Anekdoten oder Veröffentlichungen, wie im anschließenden Kapitel diskutiert werden wird. Ich beschränke mich ausschließlich auf die Einordnung dessen, was ich beobachten konnte und belegen kann, in eine durch die

Natur ihrer Existenz unabgeschlossene Reihe jeweils festzulegender Typisierungen. Anders formuliert: Mit Sicherheit existieren Produzenten und Konstellationen, welche nicht mit meinen Ergebnissen übereinstimmen³ Um zu einer Ergänzung, weiteren Differenzierung oder Korrektur der hier vorgelegten Resultate zu gelangen, bedarf es weiterer Untersuchungen.

1.2 Forschungsstand – Zur Problematik der Begriffsbestimmung „Produzent“ und „produzieren“

1.2.1 Publikationen mit Schwerpunkt auf dem Tonstudio

„Das ist ganz klar: Ab dem Moment, wo ich nicht nur Mikrofone aufstelle, auf ‚Aufnahme‘ drücke und sage: ‚So klingt’s!‘, sondern etwas zum Sound oder Equipment sage, bin ich Produzent.“ (Tontechniker/Produzent Gabriel)

„[...] if it would be me producing the song, I would just erase everything and start over.“ (Tontechniker/Produzent Gus)

“Willst Du dafür jetzt ‚Producing-Credits‘ haben?“ (Ich zu Tontechniker/Produzent Oliver)

Wenn Studioakteure, die mitunter selbst den Titel „Produzent“ führen, diese Tätigkeit jeweils völlig anders zu bewerten scheinen und die Unschärfe der Zuständigkeitsbereiche sowie deren – je nach Wahrnehmung – Überschneidungen sich zu rechtlich-finanziell relevanten Fragen auswachsen können, umreißen jene Diskrepanzen erste Schwierigkeiten einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Thematik des Produzenten im Feld der populären Musikproduktion. Das erste Zitat entstammt einem Gespräch mit dem Tontechniker und Produzenten Gabriel, dem ich mein Forschungsanliegen erläuterte. Dabei benannte ich u.a. die meiner Meinung nach schwierig durchzuführende Trennung zwischen Tontechniker und Produzenten, weil es sich eher um ein Kontinuum als eine tatsächliche Abgrenzung handele, als mich interessierenden Punkt von Interesse. Meiner Annahme eher fließender Übergänge stellte Gabriel dann diese recht klare Abgrenzung gegenüber. Zitat zwei ist einer Unterhaltung zwischen Produzent und Tontechniker Gus sowie dem anwesenden Bandmitglied am Ende einer mehrstündigen Mixsession entnommen. Der betreffende Song wurde von Gus aufgenommen,

³ Mit Sicherheit trifft dies auf diejenigen Arbeitsverhältnisse in Tonstudios zu, die durch einen hohen Grad an Verrechtlichung geprägt sind, wodurch die Zuständigkeiten vielleicht noch geringfügig verhandelbar, aber letztendlich durch Verträge präzise festgelegt sind. Dieses (angelsächsische) Prinzip des „work for hire“ mit den entsprechenden Auswirkungen auf die Hierarchien wurde von mir in den beobachteten Konstellationen nicht vorgefunden und kann daher nicht Gegenstand dieser Arbeit sein.

wobei er die gesamte zehnköpfige Band sowie die vier Vokalistinnen mikrofoniert, die Spuren editiert, mit Effekten (EQs, Delays, Kompression etc.) versehen und – gemeinsam mit den anwesenden Bandleadern schließlich – gemischt hatte. Das letzte Zitat wurde – scherzhaft – im Rahmen einer Gitarrensessions zu einem bereits von der Band relativ detailliert vorproduzierten Song geäußert, welche bis zu diesem Zeitpunkt trotzdem kleinere Änderungen sowohl von Seiten des ausführenden Studiobetreibers als auch des Komponisten/Arrangeurs beinhaltete.⁴ Obwohl es sich in diesem konkreten Fall um eine rhetorische Frage zu handeln schien, berührte sie trotzdem die ungenaue Definition dessen, was einen Produzenten eigentlich ausmacht bzw. ausmachen kann. Damit ist weniger der gesamte Komplex notwendiger Fähigkeiten gemeint, welcher je nach Konfiguration der Akteure und Erfordernisse notwendig wäre, wie es BURGESS und HOWLETT aufzuzählen versuchen⁵, sondern die Schwierigkeit der Abgrenzung bzw. das Zusammenfallen der relevanten Tätigkeitsfelder gegenüber anderen Studioakteuren wie z.B. dem Arrangeur, Techniker oder Komponisten/Songwriter. Einer der Gründe dafür könnte der Wandel der Produzententätigkeit innerhalb der letzten drei bis vier Dekaden sein, der zu seiner Ausdifferenzierung in verschiedenen Bereichen geführt hat.⁶ So schreibt Antoine HENNION 1981 in der ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Beruf des Produzenten, dass dieser zumeist über keine klassische musikalische Ausbildung, d.h. Unterweisung in Theorie oder Spielen eines Instruments, verfügen würde, was seiner Funktion als Vertreter des Publikumsgeschmacks zugutekäme⁷, und trennt klar zwischen Produzent („Art Director“⁸), Komponist, Arrangeur, Musiker und Tontechniker⁹. Ferner sei die Beziehung zwischen Sänger und „Art Director“ geprägt von Neid und Spannungen, weil der Produzent die Bündelung aller den Sänger einschränkenden Faktoren darstelle: Der Fundus an verfügbaren Liedern, die Wahl der künstlerischen und vertriebsbezogenen Produktion, die Interessen und die Politik seiner Firma, die Leinwand der Medien, und – zu guter Letzt – das Publikum selbst.¹⁰ Der jeweilige Künstler müsse eine durch den Produzenten identifizierte „spezifische *Technik* (Stimme, Musikstil, „Persönlichkeit“...)“ [Hervorh. i. O.] für die Aufnahmen sowie das Bestreben, anhand präziser Modalitäten präzise eine Klientel zu erreichen, besitzen. Es gehe also nicht um wie auch immer zu definierende, „vage musikalische Bega-

⁴ Später wurde besagte Frage obsolet, weil Probleme im Arrangement ein musikalisch-technisches Eingreifen von Seiten des Studiobetreibers notwendig machten, vgl. Kapitel 2.5 und 6.4.

⁵ HOWLETT, Producer; BURGESS, Art, S. 1-90.

⁶ Vgl. Abschnitt 1.2.4.

⁷ HENNION, Professionnels, S. 88.

⁸ HENNION, Professionnels, S. 61.

⁹ HENNION, Professionnels, S. 137-156.

¹⁰ HENNION, Professionnels, S. 61.

bung“, sondern um ein „diskographisches“ Talent, denn nur auf diesem Wege, der Veröffentlichung von Schallplatten, könne ein Künstler nationale Bekanntheit erreichen.¹¹

Bemerkenswert – möglicherweise dem Rahmen der Untersuchung geschuldet – ist die alleinige Diskussion der Beziehung Sänger-Produzent. Weder in den beschriebenen Castings¹² noch in den späteren Wortmeldungen der interviewten Produzenten ist von Bands die Rede¹³, auch wenn eine Studiosession mit Musikern, die offenbar nicht als feste Band, sondern als Session-Musiker arbeiten, beschrieben wird.¹⁴ Da es sich um nur eine Person handelt, ist die beschriebene „diplomatische Führung“¹⁵ des jeweiligen Künstlers, welche mit Pierre BOURDIEUS Darstellung möglicher Verhaltensweisen der Kulturproduzenten übereinstimmt¹⁶, hin zu einem spezifischen Stil, welchen der Produzent als passend ansieht, durch diesen wahrscheinlich eher möglich, als wenn es sich um ein bereits existierendes Bandgefüge handeln würde.¹⁷ Weiterhin stehe der Produzent vor dem Dilemma, zwar Erfolg mit den von ihm entdeckten Künstlern haben zu wollen, gleichzeitig jedoch untergrabe er über das Etablieren eines realen Publikums seine eigene Relevanz als imaginäres Publikum. Auffällig bei HENNION ist besagte Trennung zwischen Produzent, Musiker, Arrangeur, Komponist und Techniker. So suche der Produzent aus vorhandenen Liedern die passenden für das angestrebte Image heraus, beauftrage die entsprechenden Akteure mit den seiner Meinung nach notwendigen Modifikationen, verfüge über ein moderierend wirkendes, bildhaftes Vokabular zur Erläuterung seiner Vorstellungen, schütze den Künstler im Studio vor der Perfektion der Techniker, sei eher der Bühne als dem musikalischen Handwerk verbunden und wäre generell die Schnittstelle zwischen musikalisch aktiven sowie distributiv-ökonomischen Akteuren¹⁸, gleichzeitig jedoch bei erfolgter Delegation der Aufgaben dem Geschehen zum großen Teil recht hilflos und abhängig von den spezialisierten Akteuren – vor allem den Technikern – im technisierten Studiogeschehen.¹⁹ HENNIONS Deskription des Produzenten ist primär geprägt von der zwischenmenschlichen Beziehung von diesem zum jeweiligen Künstler, welche der Konstitution der geplanten Positionierung im Feld diene, dem dazu stattfindenden Auswählen und Ermöglichen musikalischer Gegenstände und vor allem der Fähigkeit des stellvertretend und explizit nicht-technischem, nicht-konstruktiven sowie als rein wertend angenommenen Hörens des jeweiligen Publikums. Die Tatsache, dass Hennion sich überhaupt und in dieser Form mit der

¹¹ HENNION, *Professionnels*, S. 65 f.

¹² HENNION, *Professionnels*, S. 53-59.

¹³ U.a. HENNION, *Professionnels*, S. 74 f.

¹⁴ HENNION, *Professionnels*, S. 107-134.

¹⁵ HENNION, *Professionnels*, S. 78.

¹⁶ BOURDIEU, *Unterschiede*, S. 371 f.

¹⁷ HENNION, *Professionnels*, S. 78-80.

¹⁸ HENNION, *Professionnels*, S. 81-88.

¹⁹ HENNION, *Professionnels*, S. 135 f.

diffusen Rolle des Produzenten beschäftigt, ist in ihrer Relevanz nicht zu unterschätzen: Zwar schreibt Keith NEGUS 1992, dass innerhalb der Industrie die Wichtigkeit des Produzenten durchweg als gegeben gesehen werde²⁰, allerdings ist in wissenschaftlicher Hinsicht, abgesehen von HENNIONS weiteren, auf seiner Monographie basierenden Aufsätzen zum Thema²¹, davon zu diesem Zeitpunkt wenig spürbar. So kommen z.B. in der Beschreibung der vermeintlichen Kommodifizierung der Klangkonfigurationen durch Jon STRATTON – einer der wenigen Aufsätze, in denen besagte Thematik sich überhaupt anböte – nur Künstler, Hörer und, ganz allgemein, die Plattenfirma vor²², obwohl HENNION berechtigt auf die Problematik der Hörerrezeption angesichts der mehr oder weniger bekannten und dominierenden Rolle des Produzenten bei der Entstehung der rezipierten Songs hinweist.²³ HENNIONS Verdienst besteht somit darin, besagter Rolle des Produzenten überhaupt eine angemessene wissenschaftliche Aufmerksamkeit entgegengebracht zu haben und eine erste Bestandsaufnahme von den bei der Klangentstehung wirkenden Mechanismen inner- und außerhalb des Tonstudios vorzunehmen – auch wenn das ursprünglich gar nicht seine Intention war.²⁴

Es ist angesichts der Geschwindigkeit der technischen und dadurch bedingten popmusikalischen Entwicklung nicht verwunderlich, dass einigen Aussagen HENNIONS nach inzwischen über drei Dekaden heute nicht mehr ganz zuzustimmen ist, wenn andere auch nach wie vor zutreffend zu sein scheinen. In jedem Fall generiert die Lektüre des Buches und seiner auf diesem basierenden Aufsätze hinsichtlich der von mir beobachteten bzw. zu beobachtenden Praxis weiterführende Fragen.

Wie bereits aus den eingangs zitierten Äußerungen ersichtlich ist, kann die von Hennion beschriebene Trennung, nach welcher der Produzent, ohne das Handwerk für das Erschaffen von Klang zu beherrschen oder eigene künstlerische Ambitionen zu vertreten, reduziert auf passives Hören und Bewerten ist²⁵, der Aufgabenfelder in der gegenwärtigen Studiolandschaft nur als eine Spielart dieses Berufes gewertet werden.²⁶ Die Publikationen von Richard BURGESS, Howard MASSEY und Mike HOWLETT verdeutlichen, dass die Trennung oder Zusammenlegung der verschiedenen Zuständigkeitsbereiche von Projekt zu Projekt und von Produzent zu Produzent stark variieren kann, wenn Belege abseits von Nacherzählungen eigener

²⁰ NEGUS, *Popular Music*, S. 84.

²¹ HENNION, *Intermediary*, S. 400-424; DERS., *Production*, S. 159-193.

²² STRATTON, *Capitalism*, S. 143-156.

²³ HENNION, *Professionnels*, u.a. S. 75-78, 88-93.

²⁴ HENNION, *Professionnels*, S. 12-19.

²⁵ HENNION, *Professionnels*, S. 90, 135 f.

²⁶ Vgl. dazu BROWN, Rick Rubin; MASSEY, Glass, u.a. S. 4: „My Job is to bring the musical sensibility to this thing that may put a new twist on it that they may not have thought of.”; S. 314: „The fact that you can come in and not have this emotional attachment to the music and say, ‘That chorus does not work,’ or ‘Move this bridge completely around.’”; S. 316: „There’s records I produced where I wrote all the music and played all the instruments.”

Erfahrungen oder Interviews dafür auch weitgehend fehlen.²⁷ Weiterhin sind die Möglichkeiten einer finanziellen Verantwortungslosigkeit im Dienste der künstlerischen Vision²⁸ angesichts der ökonomischen Lage der Plattenindustrie nicht mehr vorhanden. Welche Reaktionen – z.B. die Gefahr, vom Label fallengelassen zu werden – ein Überziehen des Budgets durch den Produzenten oder die Band bei Plattenfirmen hervorrufen können, beschreibt z.B. der Aufsatz von Guy MORROW.²⁹ Um dem von Anfang an entgegenzuwirken, existieren verschiedene Varianten. So wird z.B. entweder ein fixes Budget mit der Plattenfirma ausgehandelt, alle darüber hinausgehenden Mehrkosten sind vom Produzenten zu bezahlen und die Vergütung existiert dann primär in Form von Anteilen an den Verkäufen, oder aber der Produzent erhält eine Vorauszahlung, die er nach seinem Befinden einteilen kann und in der seine Vergütung schon enthalten ist.³⁰ Im Zuge der digitalen Revolution und der damit einhergehenden Krise der Plattenindustrie in ihrer traditionellen Form gleichfalls nur noch partiell zutreffend ist die Behauptung, man könne lediglich über Albumveröffentlichungen finanziell erfolgreich arbeiten.³¹ Die magischen Worte der Gegenwart seien vielmehr Rechteverwertung und Konzertverträge.³² Interventionen von Seiten der Plattenfirmen können sich zudem entgegen HENNIONS Beschreibung³³ – bedingt durch die inzwischen ständige Verfügbarkeit der Resultate in Datennetzwerken, den „Clouds“, in großen Teilen der Welt – durchaus auf klangliche Einzelheiten, z.B. im Mix oder gar auf spezifische Elemente, beziehen, wobei die Motivation dazu sowohl firmenintern³⁴ als auch -extern evoziert werden kann.³⁵

Im Gegensatz zu der durch die traditionelle Musikwissenschaft geprägten Konzentration auf Melodik und Harmonik³⁶ – möglicherweise einer Spezifika des französischen Chansons geschuldet – konstituiert sich Popmusik der letzten Dekaden über den Sound von Bands und/oder Sängern, wodurch sich die Arbeit im Studio stärker auf besagten Aspekt, d.h. die Inklusion oder Exklusion spezifischer Elemente und deren Klang, konzentriert, sei es z.B. der umstrittene Einsatz eines Banjos, einer Mandoline oder der Klang eines bestimmten Instrumententyps (z.B. Gitarre) bzw. Takes.³⁷ Der Wegfall der von HENNION beschriebenen Tren-

²⁷ BURGESS, Art, S. 1-14; HOWLETT, Producer.

²⁸ HENNION, Professionnels, S. 99.

²⁹ MORROW, Conflict.

³⁰ BURGESS, Art, S. 162-165; NEGUS, Popular Music, S. 83 f.

³¹ HENNION, Professionnels, S. 64.

³² Millionendeal; KURP/HAUSCHILD/WIESE, Musikfernsehen, S. 108; ENGH, Popstars, u.a. S. 11, 296, 342-356.

³³ HENNION, Professionnels, S. 102.

³⁴ Produzent Yves berichtete in einem unserer ersten Telefonate vom Versuch der Einflussnahme verschiedener A&R-Akteure auf einzelne Elemente, nachdem er Vorab- oder work-in-progress-Versionen von Projekten in die Daten-Clouds hochgeladen hatte.

³⁵ PERCIVAL, Music Radio, S. 217-222.

³⁶ HENNION, Professionnels, S. 137, 139.

³⁷ MORROW, Conflict; ZOLLO, Songwriters, S. 630, 639 f., MASSEY, Glass, S. 23.

nung der verschiedenen Studioakteure hat weitere Folgen: Das gemeinsame Arbeiten von Produzenten – welche die Komponisten-, Techniker-, Arrangeur- und Musikerrolle in verschiedenen Ausführungen repräsentieren können – mit Künstlern an deren oder gemeinsamen Material müsste eher als Kollaboration verstanden werden und unterscheidet sich somit vom reinen Vorstellen und Bewerten der Resultate.³⁸ Des Weiteren ist die Charakterisierung des Produzenten als frustriertem und gescheitertem Künstler, der sein Wissen nutzt, um dem jeweils von ihm entdeckten aktuellen Künstler dieses Schicksal zu ersparen³⁹, zu problematisieren. Die Möglichkeit, als erfolgreicher – was ähnlich wie der Begriff des „Scheiterns“ zu definieren wäre – Künstler nach einem gewissen Zeitraum die Seiten zu wechseln, um auf diese Weise zum einen der Fixierung auf relativ junge Künstler zu entgehen und zum anderen vom spezifischen Wissen zu profitieren sowie es zu nutzen, kommt in dieser Lesart – bedingt durch die Charakterisierung des Produzenten als musikalischem Laien, denn beim Arrangeur scheint es möglich zu sein⁴⁰ – nicht vor.⁴¹ Natürlich existiert die von HENNION beschriebene Variante relativ erfolgloser Künstler, die es im Produzentenberuf dann zu einer anerkannten Position bringen⁴², doch es handelt sich eben nur um eine Variante. Darauf deuten ebenfalls die sich widersprechenden Feststellungen hin, wonach Produzenten frustrierte Künstler seien, dann aber keine entsprechende theoretisch-technisch-instrumentelle Vorbildung besitzen würden, es gleichzeitig jedoch jene Produzenten gäbe, die z.B. sowohl Komponist als auch Arrangeur wären.⁴³

Widersprüchlich aufgrund der Pluralität der Praxiskonfigurationen sind bei HENNION darüber hinaus die Deskriptionen des Einflusses auf das veröffentlichte Gesamtprodukt von Produzenten. So berechne ein Produzent nicht musikalische Wirkungen, sondern bewerte basierend auf seinem persönlichen Geschmack, fern von handwerklich-technischen Kriterien.⁴⁴ Jedoch müsse der Rahmen, in dem jene Gefallensäußerungen konstatiert werden, zumindest zu großen Teilen mit dem individuellen Geschmack, welche Elemente sei dahingestellt, übereinstimmen, um die notwendige Begeisterung und den für ein Projekt nötigen Arbeitsaufwand zu befeuern.⁴⁵ Erkenne der Produzent ein Potential und es bestünden Diskrepanzen zwischen dem, was er mit besagtem Projekt als Position etablieren wolle zu jenem, was dem Künstler vorschwebte, könne der Produzent auf ein sukzessives Verändern, ein langsames Hinarbeiten

³⁸ HENNION, *Professionnels*, S. 146.

³⁹ HENNION, *Professionnels*, S. 75-77.

⁴⁰ HENNION, *Professionnels*, S. 150-152.

⁴¹ HENNION, *Professionnels*, S. 92.

⁴² BURGESS, Interview with Lauren Christy.

⁴³ HENNION, *Professionnels*, S. 139 f.

⁴⁴ HENNION, *Professionnels*, S. 71 f.

⁴⁵ HENNION, *Professionnels*, S. 101.

setzen, um schließlich die von ihm vorgestellte Positionierung mit dem Projekt zu erreichen. Es reiche nicht aus, sich einem vermeintlich vorhandenen und bekannten Publikum in Form geläufiger Rezepte anzupassen.⁴⁶ Vielmehr hänge z.B. der Erfolg junger Produzenten von der Ähnlichkeit, Homologie seiner Person zum Publikum ab⁴⁷, während ältere und erfolgreiche Produzenten eine innere Distanz aufweisen würden, die ihnen Anpassung an neuere Strömungen, deren Inklusion oder sogar Durchsetzungen eigener Neuerungen erlaube.⁴⁸ Es ist logisch, dass ein Produzent Songs oder instrumentale Leistungen nicht berechnend bewerten muss, sondern nach individuellem Gefallen gehen kann, wenn er zuvor in einem längeren Arbeitsweg das Projekt innerhalb eines ihm vertretbar erscheinenden Rahmens positioniert hat oder mit einem Künstler arbeitet, dessen Schaffen ihm ohnehin zusagt. Weiterhin ist die offenbar primär negative Konnotation von „Berechnung“ als zynische, herabblickende Konstruktion minderer Ware für ein dumpfes Publikum in diesem Zusammenhang nicht angebracht. Man könnte viel eher von der Akzeptanz der Geschwindigkeit der Entwicklung des Popmusikmarktes sprechen, die, sofern ein bestimmter Sound nicht an eine Marke in Form einer Band oder eines Künstlers gebunden ist, für eine rasante Historisierung verschiedener Soundkonzepte sorgt und alle Akteure des produzierenden und hörenden Feldes ggf. zur Bewegung animiert.⁴⁹ Jenes Reagieren bezüglich neuer Entwicklungen benötigt jedoch wiederum technisch-instrumentale Kenntnisse, die HENNION den „Art Directors“ nur in Ausnahmefällen zugesteht – ein derart unbeschlagener Produzent würde wohl am ehesten in die abwertende Kategorie des „Who-The-Hell-Knows-How-They-Got-Started“ von Richard BURGESS passen.⁵⁰ Eben jene Sensibilität für klangliche Entwicklungen und professionelles Interesse daran – die musikalische Ausdifferenzierung führt dazu, dass Produzenten fast immer eine Nische finden sollten, mit der ihre Arbeit zu legitimieren ist – können als berechnend beschrieben werden, schließen indes das Gefallensmoment nicht automatisch aus. Anstatt eine Dichotomie zu etablieren, in welcher es entweder um zynisches Manipulieren regressiver Hörermassen im Konzept der Kulturindustrie ADORNOS und HORKHEIMERS⁵¹ oder das romantische Allvertrauen auf das eigene Gefühl geht, sollte man daher den modernen Produzenten als Akteur begreifen, der mittels seiner kombinierten Fähigkeiten verschiedener Provenienz dem Projekt zu einem „Commercial viable, marketable product“⁵² oder ein „satisfactory outcome“⁵³ verhilft,

⁴⁶ HENNION, *Professionnels*, S. 78 f.

⁴⁷ In diesem Gedankengang ähneln sich BOURDIEU und HENNION, vgl. Abschnitt 1.3.2.

⁴⁸ HENNION, *Professionnels*, S. 92 f.

⁴⁹ Vgl. dazu die Abschnitte 1.3.1-1.3.3 sowie 1.3.5.

⁵⁰ BURGESS, *ART*, S. 35.

⁵¹ HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik*, S. 128-176; ADORNO, *Lage der Musik*, S. 768-771; DERS., *Résumé*; DERS., *Typen musikalischen Verhaltens*.

⁵² MASSEY, *Glass*, S. 1-16.

welches ihn indes trotzdem zumindest partiell technisch-klanglich überzeugt, und somit bestimmten Strömungen Rechnung tragen muss. Je nach Herangehensweise könne es vorkommen, dass Künstler bereits sehr jung in bestimmter Hinsicht geformt und geprägt werden⁵⁴, ihre Ausbildung demnach Teil des Projekts sei⁵⁵ oder aber langfristige Entwicklungslinien entstünden, in denen sich der musikalische Output im Zuge der Zusammenarbeit mit verschiedenen Produzenten verändere, was in beiden Fällen deren Wahrnehmung als störendes, manipulierendes Element zwischen Künstler und Publikum begründe.⁵⁶

Demgegenüber kann die bewusste und offen kommunizierte Wahl eines bestimmten Produzenten samt Veränderungen des musikalischen Stils als Revitalisierung eines darbenden Projekts, als Rettung einer Karriere gewertet werden⁵⁷, wodurch die von HENNION beschriebene Gesetzmäßigkeit, nach welcher Produzenten für schlechte Alben verantwortlich seien⁵⁸, weil sie den Künstler von seinem Weg abgebracht hätten – sogar im Falle erfolgreicher Produktionen bzw. Alben kann dieser Vorwurf zwecks Distanzierung von popmusikalischen Mechanismen, deren Teil man eigentlich ist, vorgefunden werden⁵⁹ – und Künstler wiederum allein für den Erfolg von Alben stünden⁶⁰, Produzenten demnach von den positiven Seiten des Ruhmes nichts hätten, erneut nur als eine Spielart von vielen beschrieben werden.

Dies alles mindert nicht die Qualität von HENNIONS Arbeit, thematisiert sie doch weiterhin Bereiche, welche in ihrer Aktualität ungebrochen sind: So schwebt über jeder eingegangenen Kreativbeziehung stets der Schatten ihrer Auflösung – sei es paradoxerweise wegen des ausbleibenden oder sich einstellenden Erfolgs.⁶¹ Stabil sind ferner mangels Kanonisierung oder strukturierter Ausbildung die stets auszufüllende Leere und daher fehlende Sicherheit der Bezeichnung „Produzent“⁶² sowie das häufige Verweisen auf Bauchgefühl, Emotionen und Talent.⁶³ Damit im direkten Zusammenhang stehen Fragen nach der Herkunft ihrer Weisungsbefugnis und der sie legitimierenden Hierarchien. Anders formuliert: Warum ist es gerade das Geschmacksurteil oder Gefühl der Produzenten, welches über die Chancen von Projekten bzw. Bands entscheiden, wenn die Volatilität des Publikumsgeschmacks und noch zahllose andere Faktoren die Wahrscheinlichkeit des Erfolgs beeinflussen?⁶⁴ Wie kann es sein, dass

⁵³ HOWLETT, Producer.

⁵⁴ HENNION, Professionnels, S. 74.

⁵⁵ ENGH, Popstars, S. 187-237.

⁵⁶ HENNION, Professionnels, S. 75 f., 95 f.

⁵⁷ BROWN, Rick Rubin, S. 85-98, 105-114.

⁵⁸ Dazu z.B. auch BURGESS, Art, S. 86, 160.

⁵⁹ The Making Of Nevermind; PERNA, Making of Nevermind; MORROW, Conflict; WILLIAMS, Phases.

⁶⁰ HENNION, Professionnels, S. 75.

⁶¹ HENNION, Professionnels, S. 75 f.; BURGESS Art, S. 165-161.

⁶² Vgl. Abschnitt 1.3.4.

⁶³ HENNION, Professionnels, S. 71-73, 76; MASSEY, Glass, S. 65 f., 193 f., 264, 317.

⁶⁴ HENNION, Professionnels, S. 85; DERS. Production, S. 184.

Akteure, welche über vermeintlich am wenigsten musikalisch-technisches Wissen verfügen, gerade jene sind, die die Weisungsbefugnisse besitzen oder zugestanden bekommen, Akteure in relevanten Positionen von der Qualität musikalisch-technischer Projekte zu überzeugen, wenn klar zu sein scheint, dass ihr Urteil in keiner Weise ein Garant für Erfolg sein kann? Die bisher bekannten Verhältnisse – von zehn Publikationen mache eine Gewinn, zwei amortisierten sich, ca. sieben machten Verlust – sprechen in diesem Zusammenhang für sich.⁶⁵ Wenn niemand durch seinen Titel dominiere und die Rolle des Produzenten an kein fassbares Wissen geknüpft sei⁶⁶, wie also konstituiert und legitimiert sich die Rolle des überblickenden, vermittelnden, formenden Leiters der Kunst in der populären Musikproduktion?

Es hat nach HENNIONS Publikation über zwei Dekaden gedauert, bis das Themenfeld der Musikproduktion und mit ihr die Rolle des Produzenten verstärkt in den Fokus der Forschung rückte, wie an der zunehmenden Zahl der Veröffentlichungen seit den 2000er Jahren zu erkennen ist. Im Zeitraum dazwischen adressierte nur eine Handvoll Publikationen das Themengebiet. Simon FRITH greift die Rezeption des Produzenten als störenden, die Kommunikation zwischen Künstler und Hörer verfälschenden Akteur in seinem Aufsatz über das Verhältnis von Kunst und Technologie auf.⁶⁷ Er beschreibt die Entstehung des Konzepts von künstlerische Authentizität als Resultat des technologischen Fortschritts, denn der Eindruck von Intimität und Ehrlichkeit, der z.B. durch die Gesangstechnik des Croonings entstehe, sei nur mittels der Verstärkung des Gesangs durch das Mikrofon möglich gewesen. Dieses Kommunikationsmodell, nach welchem der Künstler seine Welt für den Hörer öffne, basiere zwar auf hochentwickelter Aufnahme- und Wiedergabetechnologie. Der Hörer stünde aber zugleich jenen bei der Klangerzeugung verwandten, den vermeintlich natürlichen Klang, die natürlich-ehrliche Aussage des Künstlers potentiell verfremdenden Gerätschaften kritisch gegenüber. Der Einsatz von Technik sei in dieser altmodisch-romantischen Wahrnehmung der Kommunikation der Gegensatz zum Natürlichen, Technik verfälsche das Natürliche – im Live-Betrieb das sichtbare Spielen eines Instruments – oder steigere die Wahrscheinlichkeit – bzw. im Studiobetrieb die „tatsächliche“ Leistung der Instrumentalisten oder Sänger – einer Verzerrung: Umso weniger technische Vermittlung stattfinde, desto ehrlicher, reiner und damit näher sei die Kommunikation. Der Anteil der verschiedenen Studioakteure an der dann stattfindenden Kommunikation unterliege einer ständigen Fluktuation, wobei sich die Frage stelle, inwiefern

⁶⁵ WICKE, Popmusik als Industrieprodukt. Neuere Zahlen sind mir leider nicht bekannt, der Anteil der nicht Verlust erzeugenden Publikationen dürfte aber angesichts der steigenden Veröffentlichungszahlen von Titeln pro Jahr immer noch deutlich über dem Anteil jener Publikationen liegen, welche ihre Koste mindestens wieder einspielen. Bundesverband Musikindustrie, Musikindustrie in Zahlen 2015, S. 19-21.

⁶⁶ HENNION, Professionnels, S. 135-137.

⁶⁷ FRITH, Art vs. Technology, S. 78-87.

die Kontrolle über die technologischen Voraussetzungen zur Klangproduktion bestimme, was überhaupt erklingen dürfe.⁶⁸ Die Verwendung von Technik, welche ursprünglich für reines Mitschneiden von Darbietungen gedachte war, dann aber zum Mittel der Klangerzeugung wurde, habe aber keinesfalls nur negativ-restriktive Implikationen: Die Verfügbarkeit oder der Mangel von Technik habe zur Entwicklung von Sounds geführt, die in dieser Form mitunter überhaupt nicht vorgesehen gewesen wären oder außerhalb des Studiokontexts nicht existieren könnten. Parallel zur Entwicklung eines Authentizitätskonzepts in verschiedenen Ausführungen, d.h., wer oder was wird durch wen oder was authentifiziert⁶⁹, konstituierte sich im Rahmen des technologischen Fortschrittes und dem Wunsch der Nutzung von deren Vorteilen durch die Künstler das Feld der benötigten Wissenskonstellationen, welche jene Akteure, die die Studioteknik bedienten, im diffusen Tätigkeitsfeld mit der Bezeichnung „Produzent“ oder „Tontechniker“ verortete. Der darauf basierende Gedanke, dass kommerzielle Musik etwas sei, was in Form von etwa technologisch bedingten Veränderungen, Verzerrungen oder künstlichen Verbesserungen den Klangkonfigurationen angetan werde, ein im Einklang mit dem schlechten Leumund der Produzenten stehendes Konstrukt, wird von FRITH als nicht zutreffend dargestellt: Popmusik entstehe vielmehr durch den Prozess der industriellen Herstellung und Distribution.⁷⁰ Wenn die diesem Prozess inhärente Verwendung von Technik jedoch als Aussagen der Künstler oder ihre Tätigkeiten verfälschend angesehen werden, ist eine Aversion gegen jene Akteure, welche diese Techniken einsetzen oder vorschlagen, die logische Konsequenz.

Die nahezu fehlende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Thematik ist in den 1980er und 1990er Jahren deswegen überraschend, weil sich in diesem Zeitraum die sukzessive Umstellung von analoger zu digitaler Technologie vollzog, in deren Folge die Notwendigkeit entsprechend ausgebildeter Studioakteure zunahm.⁷¹ Zudem konnte der Einfluss der neuen Technologien auf die Musik immer stärker wahrgenommen werden. Die Folgen jener Entwicklung wurden zumindest im journalistischen Bereich besprochen, so z.B. anlässlich der ersten England-Tour des nur mithilfe digitaler Technologien überhaupt zu realisierenden Projekts „Frankie Goes To Hollywood“⁷², dessen „offenes Geheimnis“ die technologisch-künstlerische Abhängigkeit vom Produzenten Trevor Horn war.⁷³ Anders als später im Fall des gleichfalls vom Produzenten Frank Farian gelenkten und überhaupt erst zusammengestellt-

⁶⁸ Vgl. Kapitel 1.3.

⁶⁹ MOORE, *Authenticity*, S. 209-223.

⁷⁰ FRITH, *Art vs. Technology*, S. 94, 104 f.

⁷¹ WARNER, *Pop Music*, passim.

⁷² FRITH, *Art vs. Technology*, S. 81.

⁷³ WARNER, *Pop Music*, S. 75-90.

ten Duos „Milli Vanilli“⁷⁴, existierte das Bandprojekt „Frankie Goes To Hollywood“ bereits vorher und deren Mitglieder spielten sogar Instrumente. Sie erfuhren jedoch unter Horns Ägide eine fundamentale, live nur schwerlich zu reproduzierende Soundveränderung, welche ihren Erfolg letztendlich ermöglichte. Die Dominanz von Produzenten als Songschreiber und Arrangeure im Studio, die sich lediglich das passende Gesicht für ihre Songs suchen, ist in der Popmusikgeschichte kein Novum, wie z.B. die Arbeitsweisen des Motown-Labels um die Mitte/im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts oder jene von Phil Spector zeigten. Gleiches gilt für den Einfluss von eher kollaborativ arbeitenden Produzenten, z.B. George Martin und den Beatles, um die „üblichen Verdächtigen“ zu nennen⁷⁵, die außerdem das Live-Spielen wegen der bis dahin unlösbaren Probleme der Soundreproduktion aufgegeben hatten. Der Unterschied zu den eben genannten Musikern bzw. Bands besteht darin, dass sowohl die ursprünglichen Versionen eines Songs als auch die dann veröffentlichten seit den 1980er Jahren teilweise zugänglich gemacht wurden und somit ein Vergleich zwischen den Versionen möglich war, man denke z.B. an Depeche Mode's ursprüngliche Balladen-Version von „Enjoy the Silence“⁷⁶ gegenüber der dann veröffentlichten Variante. Ferner erzeugt eine solche Art der Soundgenerierung im Vergleich etwa zu jener traditionellen, nicht computergestützten Musizierweise der Beatles Konflikte mit bestimmten Konzepten von Authentizität.

Daraus ergibt sich die Frage, wer dann für das Resultat verantwortlich zeichnet, ob es noch andere Verhältnisse abseits vom Modell des romantisch-genialen Künstlers und seiner direkten Kommunikation mit dem Publikum oder aber der Verzerrung bzw. Künstlichkeit eben jener durch Plattenfirmenpersonal in Form von Produzenten oder Technikern geben müsste. Geschichten wie jene des Produzententeams SAW (Stock, Aitken, Waterman), das komplette Songs und Arrangements vorbereitete, um dann eine Sängerin, z.B. Kylie Minogue, nur kurze Zeit ihre Lead-Vocals einsingen zu lassen⁷⁷, unterstützen diese Rezeption der Interferenz in der Hörer-Künstler Beziehung, obwohl die Kommunikation ohne deren Vorarbeit in diesem Fall gar nicht hätte stattfinden können. Andere Beispiele wie Depeche Mode ermöglichen jedoch mindestens eine weitere Lesart: So sei die originale Song-Idee für „Enjoy the Silence“ von Martin Gore, das Arrangement jedoch eine Gemeinschaftsarbeit des Produzenten Flood und des Bandmitglieds Alan Wilder sowie – nach Etablieren der schnelleren Version – eben-

⁷⁴ WICKE, Popmusik als Industrieprodukt.

⁷⁵ MASSEY, Glass, S. 70-82.

⁷⁶ Auf einen Verweis wird hier verzichtet, weil sich jene Version – nur mit Harmonium und Martin Gore – innerhalb kurzer Zeit im Internet finden lässt. Gleiches gilt für die Entstehungsgeschichte des Songs, welche in diversen Foren und Internet-Einträgen „dokumentiert“, wenn auch nicht belegt ist sowie die Track-List der Singleauskopplung.

⁷⁷ O'HARE, Stock.

falls von Martin Gore gewesen, was in geteilten Producing-Credits zwischen Flood und Depeche Mode resultierte. Jener Vorgang ist nicht mehr sicher nachweisbar und zu belegen, trotzdem relativ bekannt sowie vermutlich in seinem Vorkommen und Zirkulieren nicht singulär gewesen.

Meine Verwunderung über das fehlende Interesse an jenen Prozessen abseits von Authentizitätsdebatten und der schon im Progressive Rock aufkommenden Frage, wieviel tatsächlich sichtbares Musizieren im Musizieren sein muss, rührt deswegen von der offensichtlichen Leerstelle, ausgefüllt von einer technologisch-musikalischen Black Box, zwischen Künstler, klanglichem Produkt und Publikum (und dessen Irritation darüber), die sich nicht nur auf Aspekte der Vervielfältigung, Distribution, Authentizität etc.⁷⁸ bezieht, sondern den Prozess der Entstehung des den jeweiligen Song/das jeweilige Album prägenden, mittels digitaler Technik zunehmend artifiziellen – sofern man z.B. bis dahin üblich gewordene Effekte wie Reverb und Delay als nicht mehr auffällig künstlich rezipiert wertet – Soundbildes und Albuminhaltes umfasst, welches dann erst die Fläche für die darauffolgenden Projektionsprozesse der Rezipierenden ist. Besagte Black Box trat demnach immer deutlicher hervor, je weiter Möglichkeiten der Klanggenerierung innerhalb des Studios, z.B. durch Fairlight, Synclavier, Drum-Machines⁷⁹, und Möglichkeiten der aktiven, menschlichen Klangreproduktion auseinanderklafften. Spätestens Kurt Cobains Distanzierung vom Welterfolg „Nevermind“, in dessen Produktion und Mixprozess er – bis hin zur Auswahl des Mixenden – direkt involviert war⁸⁰ und die wahrscheinlich der Aufrechterhaltung seiner nicht ganz freiwilligen, aber trotzdem bewusst genutzten Konstruktion von Authentizität⁸¹ diene, machte das Problematisieren der Relationen und Positionen der Studioakteure bei der Klang- und Soundproduktion zu einem nicht länger vermeintlich Kommerz-exklusiven Thema: Nicht nur „fabrizierte“ Pop-Stars und -Sternchen wie eben „Frankie Goes To Hollywood“ oder Kylie Minogue hatten – vermeintlich – interferierende Produzenten, gleiches galt für alle anderen sich von dieser Richtung absondern wollenden Genres. Selbst der an Studioprozessen und der Funktionsweise der Entstehung von Popmusik desinteressierteste Fan einer Band wie Nirvana dürfte demnach hellhörig geworden sein, wenn Bandmitglieder davon sprechen, dass der Sound von Songs bzw. Alben aufgrund der Einwirkungen externer Akteure nicht mehr ihren vermeintlich ursprünglichen Intentionen entspreche. Anhand solcher Äußerungen wird die Rezeption des Produzen-

⁷⁸ WICKE, Let the sun shine in your heart.

⁷⁹ WARNER, Pop Music, passim.

⁸⁰ BULLEY, Nevermind; PERNA, Making of Nevermind.

⁸¹ WOOD, Expression, S. 331-349.

ten als Störfaktor, vor allem im Kontext des Anspruchs der künstlerischen Autonomie von Rockmusik, in der Musiker-Hörer-Kommunikation nachvollziehbar.⁸²

NEGUS schrieb 1992 „It is in the process of visual and musical production where artists and various recording industry personnel experience some of the greatest autonomy and liberty.“⁸³ Beschränkt werde dieser Prozess nur durch das vorgegebene Budget, innerhalb dessen alle Songs und Videos fertiggestellt, also modifiziert, editiert, gemixt und gemastert sein müssten. Nach NEGUS sei der Produzent eine Art verlängerter Arm des A&R-Zuständigen für das jeweilige Projekt und entscheide, wie vorhandenes Material aufgenommen werde. Das Songwriting geschehe demnach vorher, entweder durch den Künstler selbst, in Kollaboration mit professionellen Komponisten des Labels oder aber in Form einer Zusammenstellung bereits existierender Songs. Der Produzent sei jene Person, welche die gesamten Vorgänge anleite, während der Tontechniker die technischen Lösungen zur Herstellung der gewünschten Sounds finden müsse. Anders als bei Hennion beschreibt NEGUS die zwischenzeitlich entstandene Möglichkeit des musikalisch-technischen Eingreifens des Produzenten sowie Tontechnikers und bezieht sich auf die drei von Edward Kealey 1979 formulierten „Modes of Collaboration in Record Production“: Der „Craft-Union Mode“ nach dem Zweiten Weltkrieg, welcher primär der Positionierung der notwendigen Technik zur Aufnahme der Musiker sowie das Investieren in besagte Technik erforderte; der „Entrepreneurial Mode“ seit den 1950er Jahren, der durch technologische Innovationen wie z.B. Magnetband ermöglicht wurde und gegenüber dem auf korrekte Mitschneidetechnik bedachten Craft-Union-Mode Akteure ohne entsprechende Vorbildung begünstigte, welche wiederum mit neuen Effekten experimentierten; und schließlich der „Art Mode“ seit den 1960er Jahren, in dessen Rahmen das Studio selbst als Instrument genutzt wurde, es also nicht mehr um das Festhalten der musikalischen Leistung, sondern das Erzeugen und Verändern dieser im Studiorahmen ging.⁸⁴ Der „Art Mode“ sei der nunmehr dominierende, jedoch könnten Elemente aller drei Vorgehensweisen je nach Projekt oder Projektphase in Erscheinung treten.⁸⁵ Im Vergleich zu HENNIONS Beschreibung der künstlerischen Direktoren Frankreichs, welche von ihm zudem als Mischung zwischen A&R-Mann und dem in seiner Funktion nicht genauer erläuterten Produzenten anglo-amerikanischer Prägung beschrieben werden⁸⁶, als instrumental-technisch meist wenig beschlagen und im tatsächlichen Studioprozess weitgehend hilflos, wechselten nach NEGUS

⁸² FRITH, *Performing Rites*, S. 62.

⁸³ NEGUS, *Producing Pop*, S. 80.

⁸⁴ KEALY, *Craft*, S. 174-181.

⁸⁵ NEGUS, *Producing Pop*, S. 87-89.

⁸⁶ HENNION, *Production*, S. 161.

„musicians, songwriter/arrangers, A&R-Personnel and artists‘ managers“⁸⁷ seit der Rezeption des Produzierens im Studio als Kunst von ihrer bisherigen Rolle in jene des Produzenten und brächten demzufolge entsprechendes Vorwissen mit.

Genau jener Umstand wird in einer Unterhaltung anlässlich eines Projekts zwischen Tontechniker und Produzent in Thomas PORCELLOS Dissertation aus dem Jahre 1996 zur Arbeitsweise des Tontechnikers im Musikstudio deutlich. Der verbale Austausch zwischen Bobby Arnold (Chief Engineer) und David Eaton (Produzent mit Tontechniker-Hintergrund), der die Mikrofonierung des Schlagzeugs betrifft, läuft in unvollständigen Sätzen und Abkürzungen diverser Mikrofontypen ab, ohne dass eine Seite Verständnisprobleme hätte.⁸⁸ Interessanterweise assoziiert PORCELLO KEALEYS Text nicht wie NEGUS mit der Arbeitsweise der Produzenten bzw. mit dem fließenden Übergang zwischen Tontechniker und Produzenten anhand dieser Arbeitsmodi, sondern bezieht jene komplett auf die Tontechniker – obwohl die Schwierigkeiten der Differenzierung ihm bewusst zu sein scheinen⁸⁹ – und widmet den Produzenten einen gesonderten Abschnitt. Abgesehen von der stets vorhandenen und projektabhängigen Diversität der Produzententätigkeiten seien diese für die Vermittlung zwischen den individuellen Qualitäten der beteiligten Musiker und jenen gegenwärtig – wohl ökonomisch – und potentiell zukünftig erfolgreichen Musizierpraxen verantwortlich, deren Konsequenz eine Modifikation des Klangbildes für die Band und daher eine entsprechende Feinfühligkeit beim Vorgehen bedinge. Der Produzent wäre in dieser Lesart zentrale Figur des Studioprozesses: „[...] the producer is the person through whom all decisions related to economic and cultural capital must flow.“⁹⁰

Wie die Argumentationsketten in solchen exemplarischen Fällen der Modifikation aussehen könnten, was sie bewirken, woher besagtes Kapital kommt und welche Prozesse konkret ablaufen, beleuchtet PORCELLO nicht näher – von einigen kurzen Passagen wie z.B. anlässlich der Schlagzeugstimmung durch einen externen Akteur anstatt des eigentlichen Drummers abgesehen⁹¹ – und führt deswegen die Unterhaltung von Nile Rodgers mit einem Mitglied des Plenums im Rahmen einer Panel-Veranstaltung an, in welcher erneut die Frage nach der Veränderung klanglichen Materials entgegen den Ursprungsintentionen der Künstler thematisiert wird.⁹² PORCELLOS Schwerpunktsetzung ist anhand seiner Selbstwahrnehmung und Provenienz nachvollziehbar: „I am not just an anthropologist or ethnomusicologist; I am also a sound

⁸⁷ NEGUS, *Producing Pop*, S. 88.

⁸⁸ PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 161-169.

⁸⁹ PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 48-56, 63-65.

⁹⁰ PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 70.

⁹¹ PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 138 f.

⁹² PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 70-73.

engineer, familiar with effects processors.“⁹³ Deswegen kann er Aussagen zur Position des Tontechnikers innerhalb der Hierarchien und deren Herkunft treffen: Der Leiter des Tonstudios und er verfügten z.B. in einer bestimmten Session über das meiste technische Wissen bezüglich der elektro-magnetischen Arbeitsweise von Studioteknik sowie das entsprechende Vokabular. Mithilfe dieser Faktoren waren beide in der Lage, Entscheidungen im Aufnahme-prozess unter diesen Gesichtspunkten zu beeinflussen. Entscheidungen bezüglich des Klangs von Instrumenten der Band trafen jedoch der Bandleader und – trotz offenbar nur limitierter musikalischer Kompetenz – der Geldgeber für die Session.⁹⁴ Ein anderes Beispiel für die derart bedingte Weisungsbefugnis findet sich im Kontext der Aufnahmesession eines klassischen Quintetts: Der Leiter des Studios legte den technisch wenig versierten Musikern nicht nur nahe, anstelle normale Kopfhörer für die – ohnehin bei klassischen Ensembles ungewöhnliche – Klick-Spur geschlossene Studiokopfhörer zu verwenden, weil besagter Tempogeber sonst beim Mitschneiden zu hören wäre, sondern er übernahm in Abwesenheit eines Produzenten zudem partiell dessen Rolle, indem er musikalische Schwächen im Timing oder Voicing – bei HENNIIONS Darstellung der abzuwehrende Perfektionismus der Techniker – mehr oder weniger direkt ansprach.⁹⁵ Bei aller Diskrepanz im Wissen zwischen Techniker und Kunden sei ersterer jedoch in seiner Weisungsbefugnis limitiert, schließlich wäre er Dienstleister des Zweitgenannten. Die getroffenen Entscheidungen auf technischer Ebene könnten im Moment ihres Erscheinens daher kaum, bei der abschließenden Bewertung der durch diese eingetretenen Effekte indes sehr wohl angefochten werden.⁹⁶ Anders sehe das Verhältnis beim Produzenten aus, denn dieser befände sich stets in einer, vielleicht gut versteckten, aber doch vorhandenen, überlegenen Position gegenüber den Musikern, selbst wenn er versuche, sich als temporärer, lediglich zuarbeitender Teil der Band rezipieren zu lassen.⁹⁷ PORCELLO verweist im Zusammenhang entsprechender Äußerungen einiger Produzenten auf die Kapitalakkumulations- und -umwandlungstheorie samt Konzept der Etablierung von Hierarchien nach Pierre DIEU⁹⁸, wenn er etwa die erfolgreiche Umwandlung ökonomischen Kapitals in symbolisches, welches indirekt erneut potentiell ökonomisches generieren könne, und die Unterschiede in den eingenommenen Positionen bei einem etablierten Produzenten gegenüber einer noch nicht etablierten Formation anspricht.⁹⁹

⁹³ PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 191.

⁹⁴ PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 13 f.

⁹⁵ PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 194-199, 204, 212 f.

⁹⁶ PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 15.

⁹⁷ PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 70-74, 79 f.

⁹⁸ Vgl. Abschnitt 1.3.2.

⁹⁹ PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 82.

Wie schon zuvor bei HENNIONS Publikation angemerkt, sind einige Feststellungen PORCELLOS in der Gegenwart aufgrund der technischen Entwicklung nicht mehr ganz zutreffend: Das Studio ist im Zeitalter von Smartphones und nahezu vollständiger Verbreitung von Hochgeschwindigkeitsinternet nicht mehr vollständig, sondern lediglich akustisch vom Alltag isoliert¹⁰⁰. Technische Grenzen sind weiter verschoben oder völlig aufgehoben worden und machen bestimmte Vorgehensweisen obsolet¹⁰¹ – ein Schicksal, welches Darstellungen innerhalb dieser Arbeit genauso ereilen wird.

Die Aussage PORCELLOS, dass die Frage nach der Ausnutzung jener Diskrepanzen ggf. weniger relevant sei als der Umgang mit jenen sowie den Erwartungen der Musiker¹⁰², würde ich indes modifizieren wollen. Sie sollte nicht lauten, ob der Produzent seine Weisungsbefugnis überhaupt einsetzt, sondern woher sie kommt, wie er sie nutzt und ob sie zwangsläufig einen Störfaktor in der Kommunikation zwischen Künstler und Publikum darstellt. Eine Option der Verwendung ist z.B. das Unterlassen von Interventionen trotz Anwesenheit; das Fehlen des Ausspiels der eigenen Weisungsbefugnis des Produzenten könnte z.B. das Verhalten von Künstlern oder Ideen in deren Wahrnehmung legitimieren, gerade weil Interventionen möglich wären, aber nicht vollzogen werden; oder aber Künstler bzw. Bands modifizieren von Vorneherein ihr eigenes Verhalten.¹⁰³

Simon FRITH nutzt die hier besprochenen Publikationen KEALYS sowie HENNIONS als Basis und beschäftigt sich in „Performing Rites“ nur kurz mit der Rolle der Produzenten. Deren Ziel sei es, Musik und Musiker in profitable Kommoditäten zu verwandeln, die trotz ihrer Weisungsbefugnis hinsichtlich der Beeinflussung des Klangs im Studio aber nur ein Glied der langen Entscheidungskette zum Erfolg oder – dem rein quantitativ im Kontext der Anzahl von Publikationen gesehen übermächtigen – Misserfolg wären: „Two things follow. First, record companies spend a considerable amount of time producing „failures“, and yet there are very few studies of these failures – the „public verdict“ is allowed a retrospective authority. [...] Second, it’s easy to use this model to set up a clash of art and commerce cast in terms of musicians versus the business [...]“¹⁰⁴ Der ersten Schlussfolgerung könnte entgegengewirkt werden, falls die Möglichkeit bestünde, bei der Produktion eines Albums oder von Songs für ein geplantes Album anwesend zu sein. Ob besagte Produktion dann Erfolg hat oder nicht, würde im Augenblick der Beobachtung den getroffenen Entscheidungen keine Konnotationen

¹⁰⁰ PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 129 f.

¹⁰¹ PORCELLO, *Sonic Artistry*, z.B. S. 181, Anm. 2, S. 231 f.

¹⁰² PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 82 f.

¹⁰³ Vgl. Abschnitt 1.3.3.

¹⁰⁴ FRITH, *Performing Rites*, S. 60.

von gut oder schlecht verleihen, sondern die Versuche des Verwebens von künstlerischen und kommerziellen Interessen beleuchten.

FRITH problematisiert in diesem Sinne die diskursiv konstruierte Dichotomie Kunst-Kommerz und verweist auf ein mitunter irrationales, von romantischer Ideologie durchdrungenes Festhalten von vermeintlich kühl kalkulierenden Angestellten der Plattenfirmen an noch nicht erfolgreichen Künstlern, begründet mit deren vom Publikum noch nicht erkanntem Talent. Die Beziehung von Künstlern zur Plattenfirma könne demnach nicht als dominiert trivialisiert werden, vielmehr sei sie ebenso sehr kollaborativ wie konfliktgeladen. Gleichsam wären Produzenten nicht die Kommunikation zwischen Publikum und Künstler(n) störende Akteure, „[...] they may, in fact, make that communication possible.“¹⁰⁵ Der Produzent schütze den Künstler vor der Frage, was der Hörer eigentlich wollen würde.¹⁰⁶

FRITHS Auseinandersetzung mit dieser Berufsgruppe vollzieht sich im Rahmen seiner Fragestellung, wie, von wem und warum Popmusik überhaupt bewertet werde. Er schlägt zur Erklärung eine Kombination von Howard S. BECKERS „art worlds“¹⁰⁷ und BOURDIEUS kulturellem Kapital vor, welche die drei verschiedenen Diskurse im Feld der Musik, als „bourgeois, folk, and commercial music worlds“¹⁰⁸ bezeichnet, hervorgebracht hätten und die Bewertung von Musik als gut/schlecht, kommerziell/authentisch etc. erst ermögliche.¹⁰⁹ Für diese Arbeit ist indes die zuvor geäußerte Vermutung von Interesse, wonach die Kommunikation zwischen Künstler und Publikum durch den Produzenten erst ermöglicht werde sowie das Studio der Ort sei, „where the most interesting and influential musical value judgements are made.“¹¹⁰ Formen und Konsequenzen, die sich daraus ergeben sowie die Durchsetzung und Legitimierung – oder vice versa – spezifischer Entscheidungen und deren Basis sind Elemente, die den anschließenden Bewertungs-, Distinktions- und emotionalen Prozess des Musikhörens bedingen; in vollem Bewusstsein, dass das Mysterium des Publikumsgeschmacks nicht dauerhaft zu lösen ist.

Ebenfalls ein Resultat der Forschung des ausgehenden 20. Jahrhunderts zum Tonstudio ist Louise MEINTJES‘ „Sound of Afrika!“. Sie begleitete Anfang der 1990er Jahre über einen längeren Zeitraum die südafrikanische mbaqanga-Band „Izintombi Zesimanje“ während ihrer Versuche, ein neues Studioalbum mit einem eigens dafür gewählten Produzenten aufzunehmen. MEINTJES‘ Beobachtungen beinhalten Konflikte zwischen Produzent und Musikern hin-

¹⁰⁵ FRITH, *Performing Rites*, S. 62.

¹⁰⁶ FRITH, *Performing Rites*, S. 59-62.

¹⁰⁷ BECKER, *Art Worlds*.

¹⁰⁸ FRITH, *Performing Rites*, S. 42.

¹⁰⁹ FRITH, *Performing Rites*, S. 35-42.

¹¹⁰ FRITH, *Performing Rites*, S. 59.

sichtlich diverser musikalischer Entscheidungen, die z.B. von den Musikern eigentlich nicht goutierte Hochzeitssongs, den Klang bestimmter Instrumente oder Prozesse der Verortung und Verstärkung der eigenen Identität betrafen. Das äußerte sich unter anderem in offenbar unabdingbaren, musikalischen Charakteristika eines präferierten Genres oder durch (sprachliche) Abgrenzung vom weißen Tontechniker. Hinzu kam das Etablieren von Autorität durch technische Kompetenzen und soziale Ressourcen von Seiten des Tontechnikers, aber auch von Seiten der Produzenten.¹¹¹ Worin genau in der von MEINTJES beschriebenen Situation das eigentliche Problem besteht, welches die Band mit Hochzeitssongs hat, so dass es einen Konflikt zwischen Produzenten und Musikern über deren Integration in das Album gibt, verfolgt sie ebenso nicht weiter, wie die Tatsache, dass die Bandmitglieder dieser Anweisung des Produzenten innerhalb eines Tages doch Folge leisten.¹¹² MEINTJES versucht, die Weisungsbefugnisse des Produzenten mit seinen diesbezüglichen Aussagen zu gegenwärtigen Trends in Interviews und seiner generellen Vernetzung zu erklären. Warum diese Taktik der Weisung und des Gehorsams funktioniert und ob der Produzent sich der potentiell destruktiven Auswirkungen auf das gemeinsame Arbeiten bewusst war, diese jedoch billigend in Kauf nahm, wird nicht thematisiert.¹¹³ Ursache dafür könnte sein, dass MEINTJES sich maßgeblich auf die Beobachtung der Band und ihrer Versuche einer erneuten Etablierung im musikalisch profitablen Geschehen mittels einer konkreten Identität und deren Bewahrung fokussiert, weniger auf vergleichbare Prozesse bei den beteiligten Produzenten und deren Positionen, welche als gegeben und etabliert beschrieben sowie hingenommen werden.

Richard J. BURGESS legt den alleinigen Schwerpunkt in seiner zuerst 1997 erschienenen Publikation auf die Beschreibung der zahlreichen und verschiedenen Aspekte der Produzententätigkeit, beginnend beim Berufseinstieg bis hin zum Rückzug aus dem Geschäft. Er zehrt dabei von seinen eigenen Erfahrungen als Produzent von Alben diverser kommerziell erfolgreicher Projekte (u.a. Spandau Ballet, Adam Ant, Kim Wilde). Der autobiographische Hintergrund ist zugleich Stärke und Schwäche: Informationen über das Geschehen in Studios, dem Weg zu und von Produktionsjobs bis hin zur Frage „Where Do Old Producers Go?“ werden selten oder gar nicht mit entsprechendem Datenmaterial unterfüttert, zugleich sind BURGESS' Aussagen zu bestimmten Sachverhalten, die er anekdotenhaft zur Legitimierung seiner Feststellungen einstreut, nicht zu überprüfen und seiner individuellen Lesart geschuldet. Abseits jener durchaus unterhaltsamen Aspekte („What Do You Do When The Artist Freaks?“ oder „Should You Be Bathroom Buddies?“) ist sein Versuch interessant, die verschiedenen Tätig-

¹¹¹ MEINTJES, Sound, passim.

¹¹² MEINTJES, Sound, S. 186-188.

¹¹³ MEINTJES, Sound, S. 57.

keitsfelder bzw. deren Konfigurationen in Beziehung zu den jeweiligen Künstlern zu umreißen. Die vier Kategorien „All-Singing-All-Dancing-King-Of-The-Hill“, „Sidekick“, „Collaborator“ und „Merlin The Magician“ erheben keinen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit, denn es gäbe andere Wege der Charakterisierung, die sowohl quantitativ so hoch sein könnten wie die Anzahl von Produzenten als auch in ihrer Qualität modifizierbar wären: „The nature of this relationship can change project by project [...]“.¹¹⁴ Immerhin wisse der Produzent mangels Reflektion oftmals selbst nicht, was er eigentlich genau mache, wenn er im Studio sei.¹¹⁵

Zieht man neuere Literatur hinzu, z.B. Howard MASSEYS „Behind the Glass“ oder Mike HOWLETTs „The Record Producer As Nexus“, wird die Annahme der differierenden Tätigkeitsfelder oder einer Vielzahl von Fähigkeiten, von der jeweils die notwendige zum Einsatz gebracht wird, erneut vorgebracht: Produzenten müssten z.B. Songs Besonderheiten hinzuzufügen, an welche die Künstler ggf. nicht gedacht hätten bzw. auf die sie gar nicht kommen könnten, schwächere Songs müssten als solche aussortiert werden¹¹⁶; die Aufgabe eines Produzenten sei es, eine glaubwürdige Darbietung des Künstlers zu erzeugen¹¹⁷; die Rolle des Produzierenden wäre das Herausarbeiten des Talents und Inspirieren der bestentung¹¹⁸; die Arbeit des Produzenten hätte die Realisierung der Vision des Künstlers zu bewerkstelligen und sie weiterhin noch zu verbessern.¹¹⁹ Diese Aufzählungen könnten noch fortgeführt werden, sollen aber zur Illustration des Punktes genügen. HOWLETT versucht, diese Einzelmeinungen auf den Punkt zu bringen: „[...] the producer’s task is to produce *a satisfactory outcome*.“¹²⁰ Ausgehend von Richard BURGESS’ Kategorien,¹²¹ denen er kritisch gegenübersteht, formuliert er folgende potentielle Rollen des Produzenten als Nexus:

- “Arranger/Interpreter/Visualiser.
- Engineer.
- Creative Director/Performance Director.
- Logistical Facilitator/Project Manager.
- Psychologist/Counsellor/Priest.

¹¹⁴ BURGESS, Art, S. 13.

¹¹⁵ BURGESS, Art, S. xi.

¹¹⁶ MASSEY, Glass, S. 3 f.

¹¹⁷ MASSEY, Glass, S. 66.

¹¹⁸ MASSEY, Glass, S. 97.

¹¹⁹ MASSEY, Glass, S. 122.

¹²⁰ HOWLETT, Producer. Hervorhebung im Original.

¹²¹ BURGESS, Art, S. 1-14.

- Mediator – between the objectives and aspirations of the record company and the artist.”¹²²

HOWLETT thematisiert darüber hinaus den Einfluss des Produzenten auf Arrangement und ggf. Komposition sowie die Evaluation der vorhandenen bzw. generierten Parts. Seine Kritik an der Typologie von BURGESS, wo z.B. der Tontechniker in dessen Einteilung unterkomme, ist zwar nachvollziehbar, aufgrund der BURGESS bewussten, unvermeidbaren und zeitlich bedingten Ungenauigkeit – analog zur Deskription HENNIONS können bestimmte Sachverhalte nach gewissen Zeiträumen und angesichts jeweils spezifischer Zusammenhänge nicht (mehr) allgemein zutreffend sein – jedoch unnötig, weil beide Autoren sich letztlich darin einig sind, dass es stets singuläre Konfigurationen gäbe. BURGESS äußert sich sehr ähnlich¹²³ wie hier HOWLETT: „Of course, some or all of these roles may be undertaken in any given production – each production has a unique set of circumstances.“¹²⁴ Ob die Veranschaulichung im Rahmen einer Tätigkeits- bzw. Fähigkeitsaufzählung oder einer etwas überspitzten Typenbeschreibung vollzogen wird, ist dann eher Frage der persönlichen Präferenz.

Einig scheinen sich die von Howard MASSEY interviewten Produzenten – in gewisser Weise wenig überraschend und somit ihre eigene Arbeit legitimierend – darin zu sein, dass nahezu alle Künstler einen Produzenten bräuchten¹²⁵, z.B. um musikalisches Neuland zu betreten¹²⁶ oder weil ein Produzent die Chancen auf einen kommerziellen Erfolg massiv erhöhe, wenn auch nicht garantiere – es gäbe zu viele Einflussfaktoren, die sich jeglicher Kontrolle entzögen.¹²⁷ Ferner hätten Produzenten die Pflicht, Experimente der Künstler innerhalb der Studiozeit zu unterstützen und mit Rücksicht auf das Budget notfalls zu begrenzen. Dabei sei zu beachten, dass der Name des Künstlers für das fertige Album steht, was im Falle eines Misserfolges Konsequenzen für dessen/deren Karriere haben könne, während Produzent und Tontechniker anschließend an anderen Projekten arbeiten würden. In diesem Kontext und dem damit verbundenen Druck auf die Künstler sowie Plattenfirmen-Angestellten ist der hohe Anspruch an Tontechniker/Produzenten verständlich: „[...] we’re not allowed to make mistakes! If I miss a punch after twelve hours, you would think that I unleashed a fucking nuclear weapon!”¹²⁸ Ebenso wichtig wäre die Rezeption als temporäres Bandmitglied, welche jene des künstlerischen, kommerziell orientierten Gegenspielers abgelöst hätte, um in einem gemein-

¹²² HOWLETT, Producer.

¹²³ BURGESS, Art, S. 13.

¹²⁴ HOWLETT, Producer.

¹²⁵ MASSEY, Glass, u.a. S. 2, 314.

¹²⁶ MASSEY, Glass, S. 4.

¹²⁷ MASSEY, Glass, S. 8 f.

¹²⁸ MASSEY, Glass, S. 15.

schaftlichen Wirken Alben entstehen zu lassen.¹²⁹ Alle beschriebenen Prozesse sind aus Sicht der befragten Produzenten logisch und sinnvoll. Der relevante Punkt dürfte jedoch die Akquirierung der notwendigen Autorität gegenüber den Partizipierenden sein, denn alle genannten und nicht genannten, aber realen Prozesse, z.B. eben jene Entscheidungen für oder wider spezielle Parts bzw. ganze Songs, bedürfen der Legitimation. HOWLETT nennt die bisherigen Erfolge eines Produzenten als partielle Basis seiner Entscheidungsbefugnis, lässt andere Quellen aber offen.

Insgesamt gehen sowohl die von MASSEY interviewten Produzenten als auch HOWLETT davon aus, dass der Produzent prinzipiell derjenige im Aufnahmeprozess ist, welcher das musikalische Produkt mittels seiner Rezeption und Vision verbessert. Nach HOWLETT seien Künstler z.B. potentiell schwierig im Umgang und bei der Entscheidungsfindung, sie müssten darin bestärkt und bestätigt werden, dass ihre klanglichen Ideen es als fixierte, definitive – ob damit eine final beste oder lediglich entlang gewisser Entscheidungen ausgearbeitete gemeint ist, bleibt unklar – Version auf den Tonträger schaffen und würden ggf. übersensibel auf Änderungsvorschläge in der Vorproduktionsphase reagieren.¹³⁰

Die Reduktion der Faktoren, welche seiner Meinung nach – bedingt durch das Engagement des Produzenten mit diesen – das fertige Ergebnis einer Studioproduktion ausmachen¹³¹, sind für die anderen beteiligten Parteien im Studioprozess, hauptsächlich die Künstler selbst sowie das technische Personal, zuweilen aber auch andere Teilnehmer¹³², ebenso Bezugspunkt hinsichtlich des Einbringens eigener Interessen.¹³³ Wie stark diese differieren können, zeigt z.B. MEINTJES¹³⁴ und wie sehr das Ergebnis nicht zwangsläufig vom Produzenten als Korrektiv beeinflusst, sondern in massiven Auseinandersetzungen über klangliche Ausrichtungen und Diskrepanzen hinsichtlich des Gesamtkonzeptes generiert werden kann, zeigt sich in Guy MORROWS Aufsatz zum Studioprozess der Band Boy & Bear.¹³⁵ Von HOWLETTS sechs Kategorien sind mindestens vier (Arranger/Interpreter, Engineer, Creative Director/Performance Director, Mediator) stark von den Hierarchien und daraus resultierenden Beziehungen zwischen Künstlern, Produzenten und Plattenfirmen abhängig.

Die dafür bedeutsamen Hierarchien im Studioprozess variieren je nach Festigung der Position jeweils beteiligter Akteure. Beispielsweise könne der Produzent eine klar unterlegene Rolle

¹²⁹ MASSEY, Glass, S. 315.

¹³⁰ HOWLETT, Producer.

¹³¹ HOWLETT nennt die musikalische Inspiration, die Darbietenden und Darbietung, den technologisch-lokalen Kontext sowie das Mixen, Mastern und allgemeine Finalisieren des Aufnahmeprozesses als Punkte.

¹³² MOEHN, Disc, S. 60-69.

¹³³ HOWLETT, Producer.

¹³⁴ MEINTJES, Sound, S. 57, DIES., Overseas, S. 36.

¹³⁵ MORROW, Conflict.

einnehmen: „I had Keith Richards in my face, cutting me a new asshole, and you’ve got to react in the right way, [...] but if you flip out or take it the wrong way, you’re on the street on your ass.“¹³⁶ Künstler und Produzent können auch gleichzeitig eine im Rahmen des Aufnahmeprozesses ungefähr äquivalente Position in der Hierarchie einnehmen, so dass der Arbeitsprozess durch einen permanenten Disput zwischen beiden Akteuren und deren Vorstellungen bestimmt wird.¹³⁷ Geläufig ist überdies der vor allem von Musikerseite gefürchtete Typus des Produzenten, welcher hauptsächlich, wenn nicht sogar ausschließlich, seine Vorstellungen und Arbeitsweisen durchzusetzen versucht¹³⁸, wobei diese Herangehensweise durch sich abzeichnende Veränderungen des Produzentendaseins durchaus legitimiert sein kann. Bei einer 2008 stattfindenden Gesprächsrunde zwischen verschiedenen Produzenten wurde die Notwendigkeit verdeutlicht, angesichts der zunehmend ungünstigen ökonomischen Entwicklung der Plattenindustrie nicht mehr auf Arbeitsaufträge von jener Seite zu warten, sondern selbst unter Vertrag genommene Projekte bzw. Bands mit dem Ziel zu produzieren, diese mit einem fertigen Tonträger bei Plattenfirmen unterzubringen sowie allgemein auch im unteren Budgetbereich zu arbeiten.¹³⁹ In einer solchen Konstellation, der Produzent arbeitet für relativ wenig Geld und dadurch mit klaren zeitlichen Kapazitäten oder aber der Produzent ist derjenige, welcher seine Vorstellung hinsichtlich der Bandkonzeption umsetzen will, um besagte Formation bei einem Label unterzubringen, sollten die Hierarchien angesichts der unterlegenen Position der Künstler – wenig Erfahrung im Studiobereich und kein Plattenvertrag – eigentlich klar sein.

Eine Leerstelle der Majorität der bis hier besprochenen Publikationen ist, dass eben jene genannten Prozesse, in denen verhandelt oder fixiert wird, wer die Entscheidungsgewalt hat, warum er diese überhaupt hat, wie weit die jeweiligen Kompetenzen der beteiligten Akteure dadurch reichen oder eben nicht, was für Auswirkungen diese bezüglich des klanglichen Geschehens haben und woraus die darauf bezogenen Konflikte überhaupt resultieren, nur höchst selten dokumentiert, sondern retrospektiv, als Ergebnis eigener, nicht überprüfbarer Erfahrungen, anhand von – ebenfalls retrospektiven – Gesprächen oder Resultaten in Form von kommerziell erfolgreichen Publikationen, verallgemeinert werden. Dies gilt sowohl für Sammlungen von Interviews mit Produzenten als auch für Aufsätze, welche sich auf theoretischer Basis mit jenen Phänomenen beschäftigen, ebenso für die eher historischen Wert habenden Nacher-

¹³⁶ MASSEY, Glass, S. 16.

¹³⁷ BROWN, Rick Rubin, S. 99-102.

¹³⁸ MYERS, Wizard, passim; MOEHN, Disc, S. 61-77.

¹³⁹ DOUGLAS u.a., Transcription.

zählungen bzw. anekdotenhaften Akkumulationen und Aneinanderreihung von Studioereignissen spezifischer Produzenten bzw. Tontechniker in Verbindung mit Star X oder Y.¹⁴⁰ Auch die von Albin Zak III. 2001 publizierte Arbeit, welche einen lesenswerten Überblick über all jene Abläufe bietet, die für das Herstellen der Inhalte von Tonträgern im Feld der Rockmusik essentiell seien, wählt trotz vorhandener Erfahrung des Autors im Recording-Bereich bewusst den konzeptionell begründeten Ansatz des Rückgriffs auf leicht zugängliche und breit verfügbare Quellen, d.h. Interviews, Liner-Notes, Biographien etc.¹⁴¹ Im dem technisch-künstlerischen Personal gewidmeten Kapitel ist vor allem die Bewertung einer Differenzierung zwischen Tontechnikern und Produzenten in vielen Fällen als reine Nomenklatur, die mit den sich deutlich überschneidenden Zuständigkeiten und genutzten Fähigkeiten in ihrer Klarheit wenig zu tun hätten, spannend.¹⁴² Das Kapitel selbst bezieht sich indes auf die gerne herangezogenen und bekannten großen Produzentennamen der 1960 und 1970er Jahre wie z.B. Phil Spector, Jerry Wexler oder George Martin, und eben jene Anekdoten, welche retrospektiv abseits von der Evokation magischer Momente wenig Anhaltspunkte für die tatsächlichen Abläufe bieten und ferner in völlig anderen Gegebenheiten situiert sind.¹⁴³ Ausnahmen bilden bis hier die Arbeiten von HENNION, PORCELLO, MEINTJES und ansatzweise z.B. die Aufsätze von MOEHN und MORROW, die zumindest kleinere Einblicke in den Studioalltag ermöglichen. Die von ihnen gesetzten Schwerpunkte berühren Fragen nach der Herkunft von Hierarchien, ohne jedoch detaillierter deren Auswirkungen oder Konstituierung hinsichtlich der Produzentenrolle zu hinterfragen.

Seit Anfang bzw. Mitte der 2000er Jahre kann eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem Tonstudio und den zahlreichen darin ablaufenden sowie dadurch bedingten Prozesse konstatiert werden, von denen einige schon genannt wurden. Vor allem die seit 2007 erscheinende Online-Fachzeitschrift „Journal on the Art of Record Production“ sowie die „Association for the Study of the Art of Record Production“ als deren Herausgeber¹⁴⁴ widmen sich diversen Aspekten des Studioalltags. Weiterhin finden sich immer wieder Aufsätze in Fachzeitschriften wie z.B. „Popular Music“ oder „Social Studies of Science“, zudem einige Dissertationen bzw. Monographien zu verschiedenen studiobezogenen Themengebieten. Die Schwierigkeit besteht darin, dass selbst Publikationen, welche sich nicht explizit auf das Tonstudio beziehen, trotzdem diesbezügliche Prozesse betreffen. Deswegen thematisiert Simon FRITHs Text „What is Bad Music?“ zwar von mehreren, nicht explizit studiobezogenen Standpunkten aus

¹⁴⁰ MOOREFIELD, Producer, passim; WARNER, Pop Music; SWEDIEN, Studio; BROWN, Rick Rubin etc.

¹⁴¹ ZAK, Poetics, S. xiv f.

¹⁴² ZAK, Poetics, S.170 f.

¹⁴³ ZAK, Poetics, S. 163-183.

¹⁴⁴ Vgl. <http://arpjournal.com/> und <http://artofrecordproduction.com/>.

die allgemeine Frage, warum wir Musik als schlecht bezeichnen, dieses „schlecht“ also konstruieren und in wie vielerlei Hinsicht jenes „schlecht“ gemeint sein kann, z.B. in der Diskrepanz zwischen vermeintlicher Intention und Rezeption, der technisch-musikalischen Umsetzung, empfundener Künstlichkeit der Darbietung/Aussage etc.¹⁴⁵, verweist damit aber direkt auf die relevanten Prozesse im Studio, nach denen Ideen, Umsetzungen oder Takes als „schlecht“ evaluiert, jene Werturteile legitimiert und somit besagten Elemente aus einer Produktion ausgeschlossen werden. Während FRITHS Aufsatz zumindest in direktem Verhältnis zum Bereich der Musik steht, kann dies z.B. von Henry Wai-Chung YEUNGs Text „The Firm as Social Networks: An Organisational Perspective“ nur bedingt behauptet werden. Sein Forschungsgegenstand ist die – nicht näher erläuterte und exemplarisch theorisierte – Firma „in new economic geographies.“¹⁴⁶ Die Parallele zum Tonstudio der Popmusik besteht in der scheinbar verbreiteten Deutung der Firma als „black box“¹⁴⁷, welche in der Lage sei, den sich wandelnden Anforderungen des Marktes gerecht zu werden. Neben den beiden Black Boxes „Hörerreaktion auf Musik“ und „Erfolg gegenüber Misserfolg nahezu identischer Produkte“ innerhalb des Musikmarktes existiert hier die dritte Black Box „Tonstudio“, in welches Künstler gehen und nach variierenden Zeiträumen mit einem fertigen Produkt, geprägt von den jeweiligen Ansprüchen ihres Sub-Feldes bzw. als Reaktion auf diese, wieder herauskommen; jenes Erzeugnis ist anschließend Gegenstand diverser ökonomischer sowie soziokultureller Prozesse. Wie allerdings die Studioprozesse geprägt sind und wiederum das Produkt generieren und prägen, bleibt weitgehend unklar, zugleich jedoch angenommener Ausgangspunkt diverser studioexterner Aktivitäten, z.B. der Diskussion um das „selling out“-Phänomen oder fehlender Authentizität, wie FRITH sie beschreibt.¹⁴⁸ YEUNG bestreitet eine solche Wahrnehmung bezüglich der Firma und versucht zu zeigen, wie vielmehr Machtrelationen („power relations“) und Diskurse das Innenleben einer Produkt-generierenden Konstellation von Akteuren bestimmen. Die Struktur eines Netzwerks sage wenig über die Qualität der Beziehungen aus, welche wesentlich wichtiger seien als die Struktur an sich. Macht nimmt YEUNG als Möglichkeit des Handelns wahr, die nur im Falle der tatsächlichen Ausübung real werde, wobei die Kontrolle über Ressourcen nicht zwangsläufig Macht für den diese Beherrschenden bedeute, solange sie nicht tatsächlich umgesetzt sei. Sie wäre – nahe Michel FOUCAULTS Definition¹⁴⁹ – eine Form der Praxis, weniger der eingenommenen Posi-

¹⁴⁵ FRITH, *Bad Music*, passim.

¹⁴⁶ YEUNG, *Firm*, S. 307.

¹⁴⁷ YEUNG, *Firm*, S. 307-310, 321.

¹⁴⁸ FRITH, *Bad Music*, S. 316, 329.

¹⁴⁹ Vgl. Abschnitt 1.3.3.

tion.¹⁵⁰ Weiterhin heißt es: „To ensure the efficacy of governing the firm, social actors engage in discursive constructions of the firm to represent their interests and legitimacy. These constructions are possible because of uneven distribution of power and the capacity to exercise power. The firm becomes a site of contested discursive practices.”¹⁵¹ Jenes Konzept einer Kombination von diskursiven Praxen und diese ermöglichende Hierarchien kann ebenfalls auf das Tonstudio angewendet werden und bringt verschiedene Fragen mit sich. Welche Akteure besitzen warum welche Weisungsbefugnisse, wie setzen sie diese diskursiv ein und welche Konzepte zur adäquaten Analyse dieser Vorgänge können genutzt werden.¹⁵²

Um den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu sprengen, soll der Korpus der ausgewerteten Publikationen auf Texte begrenzt werden, deren Inhalte zumindest klangbezogen sind oder konkret Geschehnisse im Tonstudio thematisieren. Das Hinzuziehen einer fachfremden, aber besonders gewinnbringenden Veröffentlichung soll mit dem Text von YEUNG eine Ausnahme bleiben. Versucht man die dadurch eingegrenzte und doch größere Anzahl von Publikationen – nicht alle passen allein in die vorgeschlagenen Kategorien – grob einzuteilen, kann man von historischen bzw. historisch-technischen, in diverser Hinsicht Macht- bzw. hierarchiebezogenen, Kreativität betreffenden und Diskurse nach FOUCAULT oder Kapitalsorten nach BOURDIEU thematisierenden Texten sprechen.¹⁵³

1.2.2 Historisch-technische Literatur

Besonders zahlreich scheinen, wohl wegen der Verfügbarkeit des Materials und der mittels historischer Fakten – wie z.B. breite Rezeption oder ökonomischer Erfolg – relativen Sicherheit von Aussagen, historisch-technische Publikationen vertreten zu sein. So werden einzelne Künstler oder Produzenten(-Teams) bzw. Tontechniker – zuweilen sogar „Sounds“¹⁵⁴ – in ihrem zeitlichen Kontext, Wirken und hinsichtlich einer bereits konstatierten oder einer noch festzustellenden Relevanz für das popmusikalische Feld retrospektiv beschrieben, wie z.B. die entsprechenden Deskriptionen und Erzählungen von bzw. über Rick Rubin, Todd Rundgren, Trevor Horn oder Bruce SWEDIEN zeigen.¹⁵⁵ In einem stärker wissenschaftlichen als anekdotenhaften Publikationsrahmen finden sich ähnliche Schwerpunktsetzungen, z.B. Chris TINKERS Auseinandersetzung mit dem in seiner Struktur ungewöhnlichen französischen Tonträ-

¹⁵⁰ YEUNG, Firm, S. 316.

¹⁵¹ YEUNG, Firm, S. 321.

¹⁵² Vgl. Kapitel 1.3.

¹⁵³ Eine Auseinandersetzung mit letztgenannten Texten findet im Rahmen des Kapitels 1.3 statt.

¹⁵⁴ SEAY, Capturing.

¹⁵⁵ BROWN, Rick Rubin; MYERS, Wizard; SWEDIEN, Studio, WARNER, Pop Music.

germarktet aus Sicht bzw. anhand des Komponisten und Sängers Léo Ferré samt dessen problematischer Beziehung zu seinem Produzenten¹⁵⁶, Peter O'HAREs Würdigung des Produzenten Mike Stock im popmusikalischen Triumvirat der 1980er Jahre SAW¹⁵⁷, Mike ALLEYNES Deskription des Genre-überschreitenden Wirkens von Nile Rodgers¹⁵⁸ oder Marshall HEISERS Analyse des seinerzeit unvollendeten Albums „SMiLE“ der Beachboys bzw. vielmehr ihres Produzenten Brian Wilson.¹⁵⁹ Obwohl in keinem der exemplarisch genannten Aufsätze die Frage nach Herkunft und Ausübung der Weisungsbefugnisse sowie Positionierungen im Feld der populären Musikproduktion der Produzenten gestellt wird, prägen diese die beschriebenen Prozesse: Eddie Barclay konnte als Produzent und Besitzer der Plattenfirma entscheiden, ein komplett fertiggestelltes Album von Léo Ferré aus inhaltlich-politischen Gründen nicht zu veröffentlichen, nur um gerade jene selbstverordnete Zensur später als Marketing zu nutzen. Gleichzeitig bot Barclay Ferré die Möglichkeit, die Integrität seiner gesellschafts- und musikindustriekritischen Positionierung – was sich in seinen Songs und der Bewertung des anglo-amerikanischen Einflusses auf die französische Popmusik niederschlug – trotz seines individuellen Profitierens zu wahren. Scheinbar können trivialisierende Einschätzungen des Produzenten als vom Geschmack des Publikums dominierten und seine Künstler in diesem Sinne dominierenden Akteur selbst in solchen Situationen nicht als gegeben angenommen werden, schließlich konnte Ferré relativ unbehelligt und durch Barclay unterstützt seiner mehr oder weniger den anglo-amerikanischen Einflüssen fernen Musikkarriere nachgehen.¹⁶⁰ Gleichermäßen kann O'HARE zeigen, dass die Arbeitskonditionen der Studioproduktion für Künstler nicht der vermeintlichen Dichotomie von Indie- gegenüber Major-Label folgen. Während die Unabhängigkeit der „unabhängigen“ Labels ohnehin seit längerer Zeit einer multidimensionalen Vernetzung weicht¹⁶¹, ist selbst die tatsächlich existierende Autonomie einer Plattenfirma kein Garant für künstlerische – wie auch immer definierte – Freiheit oder musikalischen Avantgardismus. Kylie Minogues Unzufriedenheit über die Exklusion von den Produktionsprozessen – ausgenommen das Einsingen der Lead-Vocals und der Mitwirkung an einem einzigen Song – von SAW bei der Entstehung ihres Debüt-Albums sowie der im Laufe der Jahre nahezu unveränderte „Sound of Success“¹⁶² der Plattenfirma, in welchen Künstler

¹⁵⁶ TINKER, Singer-songwriter's view, S. 147-157.

¹⁵⁷ O'HARE, Stock.

¹⁵⁸ ALLEYNES, Nile Rodgers.

¹⁵⁹ HEISER, Smile.

¹⁶⁰ TINKER, Singer-songwriter's view, S. 147-153.

¹⁶¹ NEGUS, Popular Music, S. 43; LEE, Wax Trax, S. 13-31.

¹⁶² O'HARE, Stock.

vokal nur eingefügt wurden, verdeutlichen das hohe Maß an Kontrolle, welches Mike Stock als Produzent von SAW auszuüben in der Lage war.¹⁶³

Eine andere Form von Kontrolle und durch diese wiederum künstlerische Freiheit als Produzent der Beach Boys erhaltend konnte Brian Wilson bei der Herstellung des Materials für das Album „SMiLE“ der Beach Boys ausüben. Es spricht vieles für eine – möglicherweise nur temporäre – enorme Fülle an Weisungsbefugnissen und Zuschreibung oder Akkumulation von verschiedenen Ressourcen, wenn Studiosessions zehn Monate andauern können, ca. fünfzig Stunden Audiomaterial zusammenkommen und jenes Vorgehen gegen die Präferenzen von Bandmitgliedern bzw. mit der Band assoziierten Akteuren durchgesetzt werden kann, selbst wenn das Projekt letztendlich von ihm abgebrochen wurde. Die Analyse der Herangehensweise Wilsons wird jedoch unter den Gesichtspunkten der Kreativität, die durch HEISER genutzten Publikationen AMABILES und CSIKSZENTMIHALYI werden in dieser Hinsicht weiter unten erneut genannt werden, vorgenommen, wobei sich eine zu problematisierende Wertung Wilsons als an externen Einflüssen gescheitertem Genie herauskristallisiert: „Perhaps it wasn’t so much Wilson who couldn’t withstand the mental and emotional chaos of the creative journey any longer but those around him. [...] Wilson was finally able to stand back and look at SMiLE for what it was, or might be, rather than what some less visionary individuals wanted to reduce it to.”¹⁶⁴ Wilsons ungewöhnliche, fragmentierte Arbeitsweise im Studio, sowohl Session-Musiker als auch die Bandmitglieder der Beach Boys selbst hätten erst nach der Fertigstellung des Vorgängeralbums “Pet Sounds” gewusst, wie die von ihnen eingespielten bzw. -gesungenen Parts in den Songs klingen¹⁶⁵, und die dafür notwendigen Freiheiten bzw. Weisungsbefugnisse seiner Position können nachträglich nicht mehr hinreichend analysiert werden. Schließlich beruhen Deskriptionen wie jene von HEISER auf den herausgegebenen „seven hours of session highlights“¹⁶⁶, d.h. ohnehin nach anderen Aspekten gefiltertem Material. Solchen Studioproduktionen und Rock- bzw. Progressive Rock-Projekten der 1960er und 1970er Jahre wird aus diversen Gründen diskursiver Provenienz besondere wissenschaftliche Aufmerksamkeit zuteil, sei es aus musikanalytischer Zugänglichkeit ob der Anwendbarkeit tradierter Analysewerkzeuge, der Hervorhebung jener Phase als einzigartiges, nachfolgend nie mehr erreichtes – gerne im Zusammenhang mit den Beatles oder Beach Boys – Kreativhoch¹⁶⁷ oder aber dem Hervortreten der technischen Möglichkeiten des Studios als

¹⁶³ O’HARE, Stock.

¹⁶⁴ HEISER, Smile.

¹⁶⁵ BUTLER, Record Production, S. 125.

¹⁶⁶ HEISER, Smile.

¹⁶⁷ WICKE, Popmusik in der Analyse. Vgl. dazu u.a. EVERETT, Beatles As Musicians, I&II; SPICER, Strategy, S. 77-111; KEISTER/SMITH, Ambition, S. 448, 450.

Instrument und den daraus resultierenden klanglichen sowie ideologischen Veränderungen der Popmusik.¹⁶⁸ Dementsprechend wählte Jan BUTLER in ihrer Dissertation den Umbruch des Authentizitätskonzepts der Beach Boys in der Studioproduktion vom Wiedergeben einer vermeintlichen Live-Performance hin zur offenkundig nur in der Studioumgebung erzeugbaren Klangcollagen und deren Auswirkungen hinsichtlich der Rezeption der Künstler als Untersuchungsgegenstand. Erstaunlicherweise hätte der Rückzug der Beatles und Brian Wilsons vom Live-Betrieb nicht deren Authentizität bedroht, sondern erhöht. Die Argumentation hätte gelautet, dass die Kreativität der genannten Künstler durch die technischen Einschränkungen des Live-Musizierens begrenzt gewesen wäre.¹⁶⁹ Obgleich die Assoziierung von Authentizität mit Technologie gegenüber der die Fähigkeiten der Musiker beweisenden Live-Performance¹⁷⁰ nur kurzzeitig gegriffen habe, wäre der damit in Gang gebrachte Prozess der Nutzung des Studios zur Umsetzung von nur dort möglichen Klängen die Geburtsstunde des Produzenten gewesen.¹⁷¹ BUTLER kritisiert die Deutungen von Jason TOYNBEE und David HESMONDHALGH¹⁷², wonach die Musiker über einen relativ hohen Grad von institutioneller Autonomie und kreativer Freiheit beim Erschaffen ihrer Musik verfügten, zurecht als den komplexen Prozessen der Generierung von Musik nicht angemessen, zielt dabei jedoch auf deren Konzepte von Authentizität im Zeitraum der 1950/60er Jahre ab.¹⁷³ Die Aussage ist auf gegenwärtige Prozesse der Musikproduktion aber ebenso zutreffend: „The dichotomy that TOYNBEE sees between art and commerce has possibly caused him to overlook the contribution of the producer to the creation of records, and to over-estimate the significance of the musicians that we hear.“¹⁷⁴ Die Veränderung der diskursiven Aussageformationen bezüglich der Authentizität in Rockmusik und der dadurch entstehenden Freiheiten für Wilson als Produzent von „Pet Sounds“ erläutert BUTLER prozedural und analysiert nicht die Entstehung der dazu nötigen Weisungsbefugnisse, wobei das bis zu diesem Zeitpunkt singuläre Vorgehen Wilsons¹⁷⁵ eigentlich diesbezügliche Fragen evoziert, die zudem ihre zentrale Thematik der Authentizität berühren. Es dürfte z.B. nicht nur an Wilsons bisherigen Erfolgen gelegen haben, dass er sowohl für „Pet Sounds“ als auch für „SMiLE“ relativ freie Hand in der Vorgehensweise erhielt, sondern ebenso an der für die entsprechende Rezeption notwendigen sowie kommuni-

¹⁶⁸ U.a. CAMILLERI, *Sounds*, S. 199-211.

¹⁶⁹ BUTLER, *Record Production*, S. 60 f., 122 f.

¹⁷⁰ BUTLER, *Record Production*, S. 16.

¹⁷¹ BUTLER, *Record Production*, S. 103.

¹⁷² HESMONDHALGH, *Industries*, S. 72; TOYNBEE, *Popular Music*, S. 6.

¹⁷³ BUTLER, *Record Production*, S. 106-108.

¹⁷⁴ BUTLER, *Record Production*, S. 109.

¹⁷⁵ BUTLER, *Record Production*, S. 124 f.: „He would then record several takes until he was completely happy with every detail of the backing track. This method of experimenting in the studio, and working with the musicians to help realise the sounds that he had imagined, was unique at the time; a combination of mixing live and composing on the spot.“

zierten künstlerischen Freiheit, welche das Publikum benötigt(e), um ökonomische Interessen, Verbundenheit mit der Industrie und ihrer jenen Interessen eigentlich entgegenstehenden Ideologie in Einklang zu bringen.¹⁷⁶ Das Fehlen einer entsprechenden Informationspolitik, um dem neuaufgekommenen Diskurs des romantischen Studiogenies gerecht zu werden, ist nach BUTLER einer der Hauptgründe für den anfänglichen Misserfolg von „Pet Sounds“.¹⁷⁷ Damit ist nicht gemeint, dass BUTLER jene Aspekte detailliert hätte thematisieren müssen, immerhin spricht sie die problematische Rezeption der Produzenten an, welche sich in der Gegenwart wesentlich anders gestalten dürfte als bei ihr für die 1950/60er Jahre angegeben, sondern sie hätte konstatieren können, inwiefern Fragen nach der Vorgehensweise und Ausübung von Weisungsbefugnissen sowie deren Herkunft seit der Entstehung der Produzentenrolle präsent sind. Ein weiterer Grund für das Ausbleiben derartiger Analysen dürfte das Fehlen von entsprechendem Material abseits von Interviews und Nacherzählungen sein, was für beide Alben „Pet Sounds“ und „SMiLE“ gilt. BUTLER formuliert dazu, dass die Abhängigkeit von „secondary sources“ dem Umstand der mangelnden Verfügbarkeit oder überhaupt der fehlenden Existenz entsprechenden Materials des Produktionsprozesses des Albums geschuldet sei, denn es gebe nur „little previous research [on production]“¹⁷⁸ und der Zugang sei entweder unmöglich – z.B. wenn die Firmen nicht mehr existierten – oder mit nicht zu leistendem Arbeitsaufwand – wenn das Material nicht katalogisiert wäre – verbunden.¹⁷⁹ Die grundsätzliche Problematik, nach der – gerade bei berühmten Produzenten bzw. erfolgreichen Produktionen – nur im Nachhinein die Relevanz der Prozesse festzustellen ist, der Vorgang anschließend oder mit deutlichem zeitlichen Abstand untersucht werden soll und dann nur jenes Material verwendet werden kann, welches entweder vorhanden ist oder überhaupt herausgegeben wird, bleibt bei der mitunter subjektiv-euphorischen Konzentration¹⁸⁰ auf historisch relevante Produktionen oder Persönlichkeiten bestehen.

¹⁷⁶ BUTLER, Record Production, S. 142-144.

¹⁷⁷ BUTLER, Record Production, S. 162-165.

¹⁷⁸ BUTLER, Record Production, S. 219.

¹⁷⁹ BUTLER, Record Production, S. 219.

¹⁸⁰ Die weitgehend kritiklose Wiedergabe von Produzentenaussagen und das Herausstellen von instrumentalen oder auf das Arrangement bezogenen Leistungen finden sich z.B. bei ALLEYNE, Production Space: „Perhaps the most fundamentally important philosophical characteristic of Nile Rodgers’ production is the imperative of moving the artist forward into new territory.” Bezüglich des Eingriffs der Plattenfirma in eine Produktion: „In so doing, they produced a slightly different soundscape from the text of its Chic creators, and also demonstrated the extent to which even a successful production team can find its aesthetic priorities subverted by business imperatives.” Bezüglich seiner Fähigkeiten: „His immaculately phrased rhythm guitar contributions to Steve Winwood’s ‘Wake Me Up On Judgement Day’ from 1986’s Back In The High Life are indicative not only of his unique tone and style, but also of his ability to extract maximum effect from minimal application, another essential production trait. In particular, the first and second choruses from Winwood’s song illustrate this point by emphasizing the range of funk accentuation which Rodgers coaxes from his guitar. He emphasises one chord out of the three he utilises in this segment of the song, percussively punctuating the minute spaces between phrases magnifies the song’s energy.”

1.2.3 Literatur zur Nachzeichnung von Effekten technischer Entwicklungen

Die enge Verbindung zwischen technischem Fortschritt und Popmusik erklärt das Interesse an relevanten Entwicklungen, welche den Ist-Zustand ermöglichten, allen voran der Übergang von analogen zu digitalen Technologien¹⁸¹ oder die technologisch ermöglichte Loslösung von einer reinen Performance-Wiedergabe im Studio.¹⁸² Die Auswirkungen sind selbstverständlich nicht auf die Popmusik begrenzt, Diskussionen über Für und Wider von Korrekturen¹⁸³, der Säuberung des Klangbildes von Nebengeräuschen oder den anders gelegenen Anforderungen an Produzenten in der klassischen Musik¹⁸⁴ zeigen dies, konstituieren jedoch in der populären Musikproduktion in wesentlich stärkerem Maße ihr klangliches Erscheinungsbild und die jenes erzeugende Arbeitsweisen.

Susan SCHMIDT-HORNING beschreibt die historischen Entwicklungen jener Einflussnahme auf das Klangbild mit der zunehmenden Komplexität der Mitschneidetechnik: angefangen bei einem einzigen EQ für die gesamte Aufnahme, improvisierten Abschirmungen von Sängern gegenüber dem Orchester bis hin zu den klangräumlichen Optionen durch das Stereobild und die Zunahme der Kanalanzahlen der Mischpulte. Sukzessive seien sich Produzenten und Künstler der künstlerischen Tragweite technischer Entscheidungen bewusst geworden und hätten sich in diese ebenso eingebracht, wie die Vorschläge der Techniker zunehmend kreativer Natur geworden wären.¹⁸⁵ Paul THÉBERGE verortet im selben Sammelband jenen Prozess bereits in den 1930er Jahren.¹⁸⁶ Um den technischen Entwicklungen gerecht zu werden, wurden in den USA und Europa nach und nach Ausbildungsprogramme aufgelegt, obwohl in der Wahrnehmung der Firmen dazu eigentlich keine Notwendigkeit bestand.¹⁸⁷ Erneut stellt sich die Frage, wer und warum bei der Entscheidungsfindung von Musikproduktionen Weisungsbefugnisse inne hat und ob z.B. entsprechende Ausbildungsprogramme die Position der Techniker diesbezüglich verbessert haben. SCHMIDT-HORNING gibt ein Beispiel an, welches die Diskrepanzen im Fähigkeitsniveau in einer bestimmten Situation in konkrete Handlungen und Befugnisse übersetzt. Es geht ihr in dieser Darstellung primär um das Argument, dass zu viele Optionen durch technischen Fortschritt der musikalischen Kreativität oder den musikalischen Fähigkeiten der Techniker entgegenwirken würden. Tatsächlich zeichnet sich im beschriebe-

¹⁸¹ WARNER, Pop Music; BENNETT, Revolution.

¹⁸² SCHMIDT-HORNING, Performance, S. 704.

¹⁸³ Ideologisch eindeutig positioniert und gleichzeitig der historischen Literatur der großen Fallbeispiele zuzuordnen: PATMORE, Influence, S. 301-303.

¹⁸⁴ ZAGER, Production, S. 163-166.

¹⁸⁵ SCHMIDT-HORNING, Performance, S. 710, 712 f., 715.

¹⁸⁶ THÉBERGE, Network Studio, S. 759-781.

¹⁸⁷ SCHMIDT-HORNING, Performance, S. 717-719.

nen Szenario ein erheblicher Unterschied zwischen Wissen und Fähigkeiten des Technikers und seines Kunden ab, in dem der Verantwortliche für das Mitschneiden nur einen Bruchteil der möglichen 48 Kanäle für die Mikrofonierung nutzt, für den Kunden aber, der explizit diesen speziellen Techniker gebucht hat, zusätzliche, gar nicht angeschlossene Mikrofone aufstellt, um den Eindruck einer Auslastung besagter 48 Kanäle zu erzeugen.¹⁸⁸ Natürlich greifen hier ähnliche Probleme wie bei den zuvor angesprochenen Publikationen und generell dieser Form der Materialerhebung: SCHMIDT-HORNING muss den im Interview vom Tontechniker getätigten Aussagen Glauben schenken, denn die von ihm beschriebene Situation ist für sie nicht überprüfbar. Trotz des anders gelagerten Schwerpunkts ihres Aufsatzes sind Fragen der Weisungsbefugnisse und der Diskurse – „Bringing a 48-track machine in, you gotta fill those tracks!“¹⁸⁹ – präsent. SCHMIDT-HORNINGS Nachzeichnung der Historie endet vor der Einführung der digitalen Techniken, ein Punkt, an dem Simon BARBER am Beispiel von Soundstream ansetzt. Anders als SCHMIDT-HORNING konzentriert BARBER sich stärker auf die Entwicklung und das Design sowie die Integration der neuen Produkte in den Studioalltag, weniger auf die Akteure im Studio. Zwecks Integration der Neuerung wären Angestellte der Firma als Bedienende der neuartigen, meist geliehenen – da zu teuren – Mitschneidetechnik im Studio anwesend gewesen. Bemerkenswert sind die Möglichkeiten der direkten Einflussnahme des Studiopersonals auf die technischen Spezifika, z.B. bei der Erhöhung der Sampling-Rate um 12,5 kHz für klassische Recordings, oder die Unzufriedenheit der Rock-Pop-Akteure wegen fehlender Overdubbing-Optionen.¹⁹⁰ Die Schwierigkeiten der Etablierung neuer Techniken oder Standards durch technisch-faktische und/oder diskursive Vorbehalte – Stichwort analoger versus digitaler Klang¹⁹¹ – verweisen einmal mehr auf die Prozesse innerhalb des Studios und deren spezifischen Konfigurationen von Ressourcen und Diskursen. Dass jene technologischen Prozesse zumindest teilweise – je nach Grad der Adaption¹⁹² – die Art und Weise der Klangerzeugung und -rezeption verändern, ist wohl unbestritten. Paul THÉBERGE zeigt dies z.B. am Beispiel von Keyboard-Herstellern und dem Etablieren einer Akzeptanz ständiger technischer Aufrüstung und davon profitierenden, jenes Bedürfnis bzw. jene Akzeptanz erst etablierenden Medien.¹⁹³ Ruth DOCKWRAY und Allan MOORE beschäftigen sich z.B. mit der Frage, wie es zur bis heute gebräuchlichen Norm der Instrumentenplatzierung im Ste-

¹⁸⁸ Ferner verzichtet er – erneut seine Fähigkeiten hervorhebend – auf neuere Technik in Form von Limitern zugunsten des Fahrens der Fader entsprechend der zuvor angewiesenen Modifikation der Darbietung durch die Musiker. SCHMIDT-HORNING, *Performance*, S. 723-275.

¹⁸⁹ SCHMIDT-HORNING, *Performance*, S. 724.

¹⁹⁰ BARBER, *Soundstream*.

¹⁹¹ BENNETT, *Revolution*; DIES., *Endless Analogue*.

¹⁹² BENNETT, *Revolution*; TJORA, *Groove*, S. 169-173.

¹⁹³ THÉBERGE, *Sound*, *passim*.

reo-Mix eines Tracks gekommen ist. Interessant für die vorliegende Arbeit ist die in der Einleitung von DOCKWRAY und MOORE formulierte Feststellung, dass auf Hinweise externer Gutachter eine ethnographische Unterfütterung der getätigten Aussagen verzichtet wurde;¹⁹⁴ ein nicht näher erläuteter Verweis auf die Schwierigkeiten der Durchführung solcher Studien. DOCKWRAY und MOORE transkribierten vielmehr 1000 Titel zu Analysezwecken. Die aus jenem Material konstruierten Mix-Typen – Cluster, Triangular, Diagonal, Dynamic Mix und Anomalien¹⁹⁵ – und ihre Nutzung in konkreten Zusammenhängen werfen die von den Autoren ebenfalls formulierte Frage auf, inwieweit jene Entscheidungen intentional oder kontingent bzw. in einer Mischung aus beiden Vorgehensweisen entstanden und zur Norm des „diagonal mix“¹⁹⁶ geführt hätten. Einmal mehr ergäbe sich die daraus resultierende Frage, wer diese Entscheidungen in den jeweiligen Produktionen treffen bzw. die zu diesem Punkt führenden Prozesse hätte einleiten können.

1.2.4. (Neue) Technik und deren Einsatz/Wirkung

Die Trennung zwischen der Kategorie der historischen Nachzeichnung und Deskription neuer technischer Entwicklungen wird vorgenommen, weil die Intentionen der verschiedenen Publikationen differieren. In diesem Abschnitt werden exemplarisch vor allem Aufsätze kurz wiedergegeben, die das nötige Fachwissen, Weisungsbefugnisse ermöglichende oder behindernde Technik sowie generelle Deskriptionen von technisch bedingten Studioabläufen und mit ihnen zusammenhängenden Prozessen ab den 2000er Jahren beschreiben. Meistens liegt der Fokus auf relativ alltäglichen Studiothemen, deren Umsetzbarkeit oder Erleichterung, z.B. dem automatischen Ausgleichen von Phasenverschiebungen, die bei der Verwendung mehrerer Mikrofone in unterschiedlichen Abständen von der Klangquelle entstehen¹⁹⁷, den Versuchen der nachträglichen Anpassung des Klangbildes mittels Equalizers¹⁹⁸ oder der generellen Funktionsweise von EQs, Kompressoren, Limitern und damit verbundenen auditiven Effekten, z.B. das „pumping“, „side-chain pumping“ oder „ducking“¹⁹⁹. Derartige Texte verdeutlichen ansatzweise die notwendigen Fähigkeiten der technischen und/oder produzierenden Ak-

¹⁹⁴ DOCKWRAY/MOORE, sound-box, S. 182.

¹⁹⁵ DOCKWRAY/MOORE, sound-box, S. 186.

¹⁹⁶ DOCKWRAY/MOORE, sound-box, S. 195.

¹⁹⁷ PATERSON, Phase.

¹⁹⁸ TOULSON, Can We Fix It.

¹⁹⁹ HODGSON, Field guide, S. 289-294.

teure, über die Künstler häufig nicht oder in nicht ausreichendem Maße verfügten.²⁰⁰ Eine mögliche Steigerung der instrumental Fähigkeiten innerhalb des Studios konstatiert Allan WILLIAMS hinsichtlich der Verfügbarkeit individueller Kopfhörermixe, die gleichzeitig Gegenstand von Konflikten zwischen Musikern und technischem Personal sowie verschiedener Diskurse sein können. Es wäre nach WILLIAMS durchaus möglich, dass eine geforderte Veränderung am Mix nur mittels einer Bewegung zum Regler vorgetäuscht, aber nicht umgesetzt werde oder aber der Bitte um Veränderung ein Unverständnis ausdrückender Kommentar – bei ausgeschaltetem Talk-back-Mikrofon – in der Regie folge. Gleichmaßen könne die Rezeption des Kopfhörermixes stark vom tatsächlichen Mix des fertigen Produktes divergieren.²⁰¹ D.h., nicht nur die beim bzw. zum Einspielen genutzten Audioinformationen, sondern ebenfalls die instrumental erbrachten Leistungen unterliegen in ihrer Umsetzung der Entscheidungsgewalt der technisch-produzierenden Akteure. Gebrochen werden könnte, zumindest bisher eher im Amateur- bis semi-professionellen Bereich, die Gewalt der technischen Studioakteure über den Mix von semi-automatischer oder möglicherweise völlig automatischer Mixing-Software, deren Output offenbar mit menschlichen professionellen Mixern mithalten könne. Jedoch basieren die Einstellungen der Software für „high level parameters“ auf der Eingabe von Informationen, die wiederum erst Literatur zum Mixen entnommen werden muss, welche zudem nur jene Aussagen enthalte, die von den Herausgebenden wahrscheinlich als nicht-geschäftsschädigend empfunden wurden. Die Methoden zur Erzeugung der besten Ergebnisse, wie beide Autoren zugeben, werden unbekannt bleiben und entzögen sich somit der Nutzung untrainierter Anwender.²⁰² In die entgegengesetzte Richtung, also die Einflussnahme aus dem Studio heraus auf Bühnen erweiternd, geht die Untersuchung der Umsetzbarkeit von Studio-Performance im Live-Kontext. Anhand Apples Mainstage – Nine Inch Nails – und Ableton Live – Depeche Mode – zeigen Julian KNOWLES und Donna HEWITT, wie sich die zuvor erläuterte Trennung von Live-Performance und Studio-Sound zumindest graduell ohne den Einsatz eines Playbacks sowie technisch durch den Einsatz entsprechenden Equipments aufheben ließe. Alternativen zum Vollautoplay wären z.B. das analoge Mixen auf der Bühne, digitales Sampling und Triggern, Abspielen von längeren und kürzeren Audiofiles entlang eines Klicktracks sowie Verändern von live gespielten Klängen.²⁰³ Die meisten der genannten Prozesse können von den Musikern gelenkt werden, erfordern aber entweder

²⁰⁰ Die Zirkulation von Fachwissen außerhalb des Studios bezüglich der im Studio notwendigen Fähigkeiten wird z.B. in einem Gespräch zwischen mehreren Produzenten thematisiert und problematisiert. DOUGLAS u.a., Transcription.

²⁰¹ WILLIAMS, Hearing.

²⁰² DE MAN/REISS, Semantic Approach.

²⁰³ KNOWLES/HEWITT, Performance Recordivity.

ein selten vorhandenes, hohes Fähigkeitsniveau im Umgang mit Studiotechnologie im Konzertkontext – wie z.B. bei Imogen Heap – oder haben eine deutliche Abhängigkeit vom technisch-produzierenden Personal zur Folge – ersteres für die Umsetzung, letzteres für die Bereitstellung der im Studio genutzten Effekte und Konfigurationen bzw. der Einplanung der Live-Darbietung während der Studioarbeit.

1.2.5 Literatur zu Hierarchien, Macht und Machtrelationen im Studio

Imogen Heap ist in vielerlei Hinsicht eine Besonderheit. Sie verfügt als – in diesem Bereich seltene²⁰⁴ – Frau offenkundig nicht nur über die entsprechenden Kenntnisse, um sich selbst im Studio und auf der Bühne zu produzieren und präsentieren, sondern nutzt die Verwobenheit ihrer Songs mit Technik als die jene ermöglichende zugleich als Basis ihrer künstlerischen Positionierung.²⁰⁵ Gängig ist demgegenüber zu großen Teilen vielmehr noch immer die Trennung zwischen Künstler und Produzenten/Techniker, welche durch die Studioarchitekturen, Visualisierungs- und Kontrollverteilung innerhalb dieser unterstützt wird. Alan WILLIAMS beschreibt die in Studios weitgehend übliche Aufteilung zwischen Aufnahme- und Kontrollraum als Spielart des von FOUCAULT beschriebenen Panoptikums²⁰⁶, in dem der Musiker den Beobachtungen der Zuhörer und deren Bewertungen seines Tuns teilweise sogar ohne Mithörmöglichkeit ausgeliefert sei. WILLIAMS bietet noch weitere Spielarten der „power relation[s]“ an²⁰⁷, z.B. die Übernahme der Session durch einen Musiker anstelle des Produzenten oder die Ablenkung der Aufmerksamkeit der Musiker vom Tun der Techniker/Produzenten mittels Gästen in der Regie, die im Englischen passend „Control Room“ heißt. Sein Fazit lautet, dass die statische und temporäre – z.B. in Form von Schallwänden innerhalb des Aufnahmerraums – Architektur von Studios darauf ausgelegt sei, Machtverschiebungen („to shift power“) von den Musikern hin zu den technisch-produzierenden Akteuren zu bewirken. Eine Entwicklung, der in jüngerer Zeit mit Beseitigung jener räumlichen Trennung oder aber mittels des Umgangs mit digitaler Aufnahmetechnologie von Seiten der Musiker entgegenge wirkt werde.²⁰⁸ Freilich wäre es nach WILLIAMS die gleiche digitale Technologie, welche den Angriff auf die Weisungskompetenzen der Musiker innerhalb der Regie erst richtig ermögli-

²⁰⁴ So z.B. MASSEY, Glass, S. 295-303, das einzige Interview mit einer Frau im gesamten Band; BURGESS, Art, S. 202-206.

²⁰⁵ WOLOSCHYN, Imogen Heap.

²⁰⁶ FOUCAULT, Überwachen, S. 256-265.

²⁰⁷ Zu den Schwierigkeiten der Verwendung des Macht-Begriffs, bei WILLIAMS „power“ lautend, beziehe ich in Abschnitt 1.3.4.2 Stellung.

²⁰⁸ WILLIAMS, Power. Als Verfasser des Aufsatzes wird hier Allan Williams genannt. Es dürfte sich aber um einen Schreibfehler handeln und Alan Williams gemeint sein.

che, wie er in einem anderen Aufsatz feststellt. Sie seien ferner zuweilen wegen des relativ unmusikalischen, aber erforderlichen hohen technischen Wissensstands nicht an den Prozessen in der Regie interessiert und verließen diese oft zugunsten der Gesellschaft Gleichgesinnter.²⁰⁹ Die Abbildung der Audiospuren innerhalb der graphic user interfaces (GUIs) von DAWs (Digital Audio Workstation) machten kraft ihrer Ausrichtung an genormten Richtwerten – wie z.B. bei der Stimmung oder Intonation – Diskussionen über die Qualität musikalischer Leistungen oft hinfällig. Andererseits würden durch die Visualisierung des Ephemeren Akteure mit weniger Fachwissen an den technischen Prozessen partizipieren können. Das Eintreten des Untergangs der kommerziellen Aufnahmestudios, wie WILLIAMS sie wegen der zunehmenden Verbreitung von Recording-Equipment im Privatbereich erahnt, lässt jedoch noch auf sich warten.²¹⁰ Grund dafür könnte die noch immer vorhandene Wertschätzung und der Einfluss entsprechender Einrichtungen selbst im Home-Recording-Bereich sein, wie Alice Tomaz de CARVALHO²¹¹ und Stefan KALOTERAKIS zeigen. Der größte Unterschied zwischen heimischen und professionellen Aufnahmen sei nach den von KALOTERAKIS befragten Gruppen – Hobby-Musiker, professionelle Musiker aus dem Rock/Pop- und Klassikbereich sowie Tontechniker – die Anwesenheit des entsprechend qualifizierten Personals: „The difference is the producer and the experience of the sound engineer.“²¹² Womit sich wieder die Frage stellt, warum ein solches Augenmerk dem Produzenten gilt und wie er im Studio situiert ist. Die verschiedenen Fähigkeiten, die jeweils diesbezüglichen Konfigurationen je nach Situation und die notwendige Autorität, um studiointern Urteile fällen zu können, wurden bereits bei HOWLETT angesprochen. Die berechtigte Frage, welche Bezugspunkte diese Evaluationen leiten, beantwortet er selbst recht romantisch – basierend auf einigen Zitaten befragter Produzenten und Hörer – mit der emotionalen Reaktion des Produzenten beim Hören eines Takes/Songs usw.²¹³ Diese Deskription bzw. Interpretation der Abläufe ist nahe der von HENNION beschriebenen²¹⁴, ignoriert aber damit in vielen Fällen nicht nur die üblichen und diversen, meist temporären und lediglich durch die Verortung der Klangkonfigurationen in ihren prägenden Genrekonventionen wirkenden Einflüsse, sondern auch anderweitige externe Faktoren bezüglich der Urteilsfindung. Besonders große Radiostationen könnten z.B. anders gemischte oder geschnittene Versionen von Songs erhalten, damit diese besser zum Klangbild oder der Iden-

²⁰⁹ Ähnlich äußert sich dazu DUCHAN, Recording.

²¹⁰ WILLIAMS, Display.

²¹¹ DE CARVALHO, Discourse.

²¹² KALOTERAKIS, Creativity.

²¹³ HOWLETT, Producer.

²¹⁴ HENNION, Professionnels, S. 71-73, 76; DERS., Production, S. 165-189.

tität des Senders passen.²¹⁵ Derartige Sonderbehandlungen sind nur möglich, weil eine der besten Möglichkeiten der Promotion eines Künstlers noch immer das Radio wäre, die vorhandene Sendezeit für Neuerscheinungen jedoch relativ gering sei.²¹⁶ Die Unterbringung von Künstlern über persönliche Beziehungen zu Radiopersonal beschrieb bereits vor über zwei Dekaden Keith NEGUS.²¹⁷ Die diesbezügliche Herangehensweise scheint sich weder in ihrem nahezu symbiotischen Charakter – die Plattenfirmen benötigte die Reichweite zu Marketingzwecken, Radio benötigte klangliche und nichtklangliche Inhalte (Preise, Karten, Treffen mit Stars) für das Programm zur Hörerbindung – noch in den Vorgehensweisen stark verändert zu haben.²¹⁸ In jedem Fall ist der Einfluss der Radiostationen evident: In vorausseilendem Gehorsam werden Songs mit problematischen Inhalten oder Längen gekürzt²¹⁹, mehrere Versionen angeboten, z.B. mit mehr oder weniger Gitarren im Mix, Versprechen über Partizipation an Live-Veranstaltungen von Künstlern gegeben und ggf. sogar die Reihenfolge der Single-Veröffentlichung nach Feedback einflussreicher Sender geändert.²²⁰ Über all diesen Entscheidungen schwebten die die Studioprozesse beeinflussenden, zugleich problematischen Begriffe „production values“ und „radio friendliness“²²¹, welche sich aus vier Kategorien konstituieren würden. Objektiv zu bewerten seien die technische Soundqualität und Limitationen der Abspielgeräte. Subjektiv und kulturell-zeitlich differierend, somit nicht fixierbar, wären die Urteile zur musikalischen Qualität und dem „guten“ Klang von Instrumenten oder Stimmen. PERCIVAL konstatiert daher an verschiedenen Stellen seiner Dissertation die Unzufriedenheit mit den ungenauen Äußerungen der von ihm Befragten Radio-DJs sowie den verwandten Wertungskriterien: Das Konzept von „gutem“ Radio sei genauso unklar wie das Konzept des „gut feelings“, welches nur während seines Funktionierens von Wert sei, oder die Frage, wie genau gute Radio-Songs zu klingen hätten.²²² Das Problem lautet pointiert formuliert und auf ein ähnliches Problem abzielend: „[...] unfortunately for my thesis, there is no indication of *why* members of an audience sample might want to continue to hear one older hit in preference to another.“²²³ Warum diese Frage nicht eindeutig beantwortet werden kann, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit deutlich werden. Hier soll nur ein deutlicher Einfluss auf die Studioprozesse in Form von polyvalenten, mäandernden Diskursen konstatiert werden, deren

²¹⁵ PERCIVAL, Music Radio, S. 30 f.

²¹⁶ PERCIVAL, Music Radio, S. 208.

²¹⁷ NEGUS, Plugging and Programming, S. 64-66.

²¹⁸ PERCIVAL, Music Radio, S. 222-226.

²¹⁹ Zum Konflikt der Plattenfirma mit einer Band, die sich dagegen erfolgreich zur Wehr setzte, vgl. ZOLLO, Songwriters, S. 630. Diese Problematik historisch eingeordnet: EVERETT, If you're gonna have a hit, S. 229-250.

²²⁰ PERCIVAL, Music Radio, S. 196 f., 213-218.

²²¹ PERCIVAL, Music Radio, S. 31.

²²² PERCIVAL, Music Radio, S. 32 f., 70 f., 139 f., 172-181.

²²³ PERCIVAL, Music Radio, S. 161 f.

Repräsentanten Entscheidungsträger innerhalb der Promotionskanäle der Musikindustrien, z.B. Programmchefs oder DJs, sind. Eine viel unmittelbarere und doch meist nur indirekt genutzten Möglichkeit der Einwirkung bietet sich den Kunden des von Joyce KURPIERS über längere Zeit begleiteten Produktionsstudios für Werbemusik, wenngleich die Schwierigkeiten der Verbalisierung dessen, was besagte Kunden sich für ihre imaginierten Zielgruppen vorstellen, ähnliche Schwierigkeiten diskursiver Provenienz mit sich bringen. Allerdings sind die Hierarchien dort eindeutig und die Weisungsbefugnisse zugleich in merkwürdiger Weise eingeschränkt: Die Wünsche der Kunden werden zügig klanglich umgesetzt, der gesamte Prozess vollzieht sich jedoch ausschließlich im Kontext bereits gehörter Vorschläge und den instrumental-technischen Fähigkeiten der Ausführenden, d.h., obwohl den Wünschen der Kunden Genüge getan werden muss, sind die Musiker bzw. Produzenten diejenigen, welche die geäußerten Diskurse in Klang umwandeln und selbige somit gestalten.²²⁴ Der große Unterschied bei allen sonstigen Analogien – z.B. das Herauskitzeln der einen guten, glaubwürdigen Performance oder die stets diskursive Konstruktion eines für Produkt und Zielgruppe als passend angenommenen Klangbildes²²⁵ – in diesem Szenario ist die Abwesenheit der Kunden während des Generierungsprozesses bzw. die erhebliche Diskrepanz im klangbezogenen Wissen sowie der Intention; immerhin seien es keine Musiker, die ihre künstlerischen Interessen vertreten, sondern mit der Repräsentation ihrer Firmen/Konzerne betraute Angestellte.²²⁶

Das Vertreten besagter künstlerischer Interessen könne durch den technischen Fortschritt sogar ohne physische Anwesenheit erfolgen, was dann neue Hürden mit sich brächte²²⁷, oder führe zu einer eher kollaborativen Ergebnisgenerierung, in deren Zusammenhang die Rolle des Produzenten ggf. sogar überbewertet werde.²²⁸ Zugleich existierten im Informationszeitalter Optionen zur völligen Loslösung vom Modell Künstler-Produzent, von der Anbindung an Plattenfirmen und somit, zumindest für den Prozess der Aufnahme, der Beseitigung von Konflikten hinsichtlich der Verteilung von Weisungsbefugnissen.²²⁹ Den trotzdem von diesen derart ausgeschlossenen Akteuren ausgehenden, den Aufnahmen vorausgehenden und anschließenden diskursiv geprägten Prozessen bei der Gestaltung, Vermarktung und Distribution von Musik kann kaum entgangen werden. Diese setzen weiterhin eine entsprechend tragfähige Position im Feld voraus, welche meistens nur mithilfe eben jener Akteure erreicht werden kann, die es dann auszuschließen gilt. Selbst wenn man der klassischen Studiosituation

²²⁴ KURPIERS, *Reality*, S. 7, 72 f., 75, 159-168.

²²⁵ KURPIERS, *Reality*, S. 133-136, 153-155.

²²⁶ KURPIERS, *Reality*, S. 169 f.

²²⁷ CAMPELO/HOWLETT, *Producer*.

²²⁸ DAVIS, *Creative Ownership*.

²²⁹ THORLEY, *Audience in the studio*.

entgehen will, stellt sich stets die gleiche Frage: Wer ist in der Lage, bestimmte Dinge zu entscheiden und woher kommt diese Befugnis?

1.2.6 Kreativität im Studio

Literatur zur Kreativität im Studio soll nur kurz angesprochen werden, da sie meiner Meinung nach im Kern ähnlichen Abläufen unterliegt und sich die Ausrichtungen mit den Publikationen zu Macht bzw. Machtbeziehungen, oft zu erkennen an den Titeln der Publikationen, überschneiden. Es ist für das Anliegen der vorliegenden Arbeit unerheblich, wie Paul McCartney „Yesterday“ komponiert hat²³⁰, ob der musikalische Prozess des kollaborativen Songwritings im Studio sich an vermeintlich fixen Orientierungspunkten des Prozesses entlangbewegt²³¹ oder es wichtig sei, innovativ und kreativ mit Studioteknik umzugehen²³², wenn es nur bei derartigen Deskriptionen bleibt. Relevant sind vielmehr die Fragen nach der Bewertung von Handlungen nicht nur als kreativ, obwohl dem Begriff eine generelle positive Konnotation inhärent ist, sondern als der Intention und dem Nutzungszusammenhang des jeweiligen Songs angemessen und wer diese Entscheidungen fällen kann. Schließlich ist Kreativität das Ergebnis von Bewertungen bzw. Zuschreibungen von Handlungsweisen oder Resultaten dieser als kreativ und kein objektiv zu beschreibender Fakt.²³³ Der Vorschlag des Produzenten der Band „Boy & Bear“, innerhalb der aufzunehmenden Songs möglichst oft ein bestimmtes Instrument, das Banjo, einzusetzen, kann z.B. als kreative Idee/Leistung bewertet werden, die jedoch von den Bandmitgliedern blockiert wird.²³⁴ Offensichtlich wird die vorteilhafte Bewertung jener Idee durch den Produzenten von den Bandmitgliedern nicht geteilt und letztgenannte setzen sich mit ihrer Bewertung durch. Ursache dafür könnten die in diesem konkreten Beispiel ungefähr gleich starken Weisungsbefugnisse der Akteure – Produzent auf der einen, Bandmitglieder auf der anderen – sein, letztlich teilten sich Produzent und Band auf Wunsch des erstgenannten dann die Produzenten-Credits.²³⁵ Jason TOYNBEE berührt in seiner Arbeit zur Kreativität innerhalb der Popmusik nur kurz die Frage nach den Abläufen im Studio. Für ihn sind die technischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts zwar Basis einer zunehmenden

²³⁰ MCINTYRE, Paul McCartney, S. 201-219.

²³¹ BENNET, You Won't See Me; DERS., Collaborative songwriting.

²³² WATSON, Sound Practice, S. 120.

²³³ CSIKSZENTMIHALYI, Society, S. 328-330.

²³⁴ Die verschiedenen Formen der Einwirkung auf Klang und Klangkonfigurationen, die als „kreativ“ bezeichnet werden könnten (z.B. formal-harmonisch, soundbezogen, bestimmte Pattern betreffend etc.), treten in den analysierten Sessions des zweiten Teils bzw. im Anhang der Arbeit auf. Ebenfalls wird in diesem Part das Zusammenspiel von existierenden Markt- und Hierarchiestrukturen und dem Erzeugen des jeweils gewünschten Sounds in den Studios thematisiert.

²³⁵ MORROW, Conflict.

Bedeutung des Studiopersonals, jener Fakt wäre in den 1960ern aber mehr als ausgeglichen worden durch den dominierenden Diskurs der Urheberschaft und verweist auf den Arbeitsmodus – KEALY spricht vom „art mode“²³⁶ – der Beatles. Später jedoch wäre das technische Wissen angesichts der Möglichkeiten immer wichtiger geworden, was TOYNBEE als „triumph of production“²³⁷ bezeichnet. Seine Charakterisierung neuer alter – vormals entweder Session-Musiker, Songwriter oder Techniker, nun je nach Bedarf sowohl als auch – Akteure, die sowohl instrumental-kompositorisch als auch technisch versiert wären, verweist auf deren später noch genauer zu erläuternder Sonderrolle im Feld der Produktion. Abseits von vor allem historischen Gedankengängen äußert sich TOYNBEE nicht mehr zum Verhältnis Künstler-Produzent, wenn er auch die potentielle Problematik der unterschiedlichen Ausprägungen des kulturellen Kapitals zwischen diesen Akteuren und deren Positionierungen anspricht.²³⁸

Zur Analyse eingenommener Positionen mit ihren Kapazitäten verwendet auch Philipp MCINTYRE BOURDIEUS Konzept von Positionierungen im sozialen Raum mittels dreier Kapitalsorten. Zusätzlich nutzt er in verschiedenen Publikationen das Systemmodell der Kreativität von Mihaly CSIKSZENTMIHALYI zur Analyse von Songwriting- und Studioprozessen²³⁹ und versucht, die Wirksamkeit vorhandener oder angenommener Kapitalsorten anhand einiger Anekdoten, die u.a. Paul McCartney und die Reaktion auf seine Person durch andere, ebenfalls weltberühmte Rockstars – u.a. Bono, Eric Clapton, Bruce Springsteen – gehabt hätte, aufzuzeigen. Er formuliert ferner, dass erfolgreiche Produzenten, wie z.B. Phil Ramone aufgrund ihrer bisherigen Erfolge automatisch eine Weisungsbefugnis in der Zusammenarbeit mit weniger erfolgreichen oder bekannten Akteuren hätten. Überliefert wurde diese Paul McCartney betreffende Anekdote von George Martin, der anscheinend im Raum mit besagten Rockstars auf diesen wartete, jedoch keine derartige Reaktion²⁴⁰ – trotz unbestreitbarer Kontribution zum Erfolg und Nimbus der Beatles – hervorrief.²⁴¹ MCINTYRE formuliert in seinem Aufsatz einige Ansätze, welche sich mit den zu untersuchenden Schwerpunkten dieser Arbeit decken: Die Analyse von verfügbaren Ressourcen und ihre Bedeutung für die Ausübung von Weisungsbefugnissen unter Berücksichtigung der Instrumentarien und Termini von BOURDIEU und FOUCAULT ist meiner Meinung nach ein adäquater Ausgangspunkt für die Darstel-

²³⁶ KEALY, Craft, S. 179.

²³⁷ TOYNBEE, Popular Music, S. 92.

²³⁸ TOYNBEE, Popular Music, S. 90 f.

²³⁹ Vgl. u.a. MCINTYRE, Systems Model; DERS./THOMPSON, Rethinking creative practice.

²⁴⁰ „... the entire collection of noble rock stars just froze. The silence was palpable... It was uncanny how the whole room was there to pay deference to this man, just as the awaiting media were. The musicians in the room, big stars, genuinely famous across the planet and rightly full of their own achievement, seemed to unite in recognising that here was the head boy, the role model that defined pop star, that personified creativity, songwriting and fame”, BARROW/BEXTOR, Paul McCartney, zitiert nach MCINTYRE, Systems Model.

²⁴¹ MCINTYRE, Systems Model.

lung und Analyse studiointerner Prozesse der Generierung von Klangkonfigurationen sowie den damit einhergehenden Evaluationen von musikalischen Handlungen, welche den formulierten Zielsetzungen dienen, als kreativ.²⁴² Allerdings bedient sich MCINTYRE vor allem Nacherzählungen oder Sekundärliteratur zur Analyse der Hierarchien und die von ihm genutzte Terminologie BOURDIEUS und FOUCAULTS ist nicht ohne Weiteres auf die Studioprozesse anwendbar.²⁴³ Weiterhin kann am Beispiel Joe Chiccarelli und Boy&Bear verdeutlicht werden, dass die vermeintliche Hierarchie zwischen Akteuren nicht zwangsläufig in handlungsstrukturierende Weisungsbefugnisse gemäß der angenommenen Positionen und deren Einflussmöglichkeiten umgesetzt werden kann: Obwohl Chiccarelli wesentlich länger erfolgreich im Musikgeschäft arbeitet und die Band erst mit dem gemeinsam produzierten Album ihren Durchbruch hatte, kann nicht von einer Dominanz des Produzenten gesprochen werden²⁴⁴, wie MCINTYRE sie beschreibt. Natürlich existieren derart begründete Verhältnisse der relativen künstlerischen oder produzierenden Überlegenheit, wobei Paul McCartney und die Beatles besonders gute und gern zitierte Beispiele zu sein scheinen²⁴⁵, es handelt sich meiner Meinung nach jedoch um keinen automatisch greifenden Mechanismus. Ein weiterer Grund für die Ablehnung einer zu starken Rolle bestimmter Akteure könnten zudem die finanziellen Auswirkungen im Falle des Erfolgs sein,²⁴⁶ denn die Anzahl der Prozentpunkte am Gewinn hängt vom festgestellten Beitrag zum Album ab: Künstler könnten z.B. bis zu fünf oder sechs Prozent – je nachdem, wie Musik, Text, Arrangement entstanden sind – erhalten, Produzenten zwei bis fünf Prozentpunkte usw.²⁴⁷ Das Einbringen in den Prozess der Fertigstellung wäre demnach neben künstlerischen auch diffusen – die Hoffnung auf Erfolg – und konkreten – der Anteil am Erfolg – finanziellen Gesichtspunkten geschuldet und gibt der Frage nach den Möglichkeiten der Positionierung und der Ausübung von Weisungsbefugnissen auch im Falle einer angenommenen Hierarchie der Studioakteure Bedeutung. Eine Auseinandersetzung mit der alltäglichen Kreativität, den sie bedingenden Prozessen gegenüber dem tradierten abendländischen Kanon entstammenden Konstrukt des mystischen Genies in der populären Musikproduktion²⁴⁸ und ihrer Bezeichnung als bemerkenswert oder zweckdienlich führt zu den diesen Evaluationen zugrundeliegenden Diskursen sowie die die Bewertungen ermöglichenden

²⁴² Wie bereits formuliert, werden diese theoretischen Ansätze detailliert in gesonderten Abschnitten des Kapitels 1.3 behandelt, jedoch lässt sich die Nennung bestimmter Termini im Rahmen der Erfassung des Forschungsstandes nicht vermeiden.

²⁴³ Vgl. Abschnitt 1.3.3.

²⁴⁴ MORROW, Conflict.

²⁴⁵ WATSON, Sound Practice, S. 213. TOYNBEE, Popular Music, S. 90, verweist ebenfalls auf die Weisungsbefugnis seinerzeit gemeinsam mit John Lennon.

²⁴⁶ MCINTYRE/MOREY, Working out the Split.

²⁴⁷ DOUGLAS u.a., Transcription.

²⁴⁸ PICKERING/NEGUS, Creative Genius, S. 203.

Positionen. Interne oder externe Hierarchien und deren handlungsstrukturierende Wirkung äußern sich keineswegs immer in eindeutigen Konflikten oder deutlicher Dominanz wie in den hier genannten Beispielen, sondern prägen in vielerlei Hinsicht den Entstehungsprozess von Klang. Ein Weg zur Durchführung einer Analyse jener Prozesse ist das Zurückgreifen auf Nacherzählungen oder Interviews. Einen anderen, meiner Meinung nach in Kombination mit erstgenannten Herangehensweisen gewinnbringenderen Ansatz stellt die Durchführung von Mikrostudien im Feld dar, wie sie z.B. WATSON, auf YEUNG verweisend²⁴⁹, und BUTLER²⁵⁰ oder, unabhängig vom Studioalltag, FOUCAULT²⁵¹ fordern.

1.2.7 Ethnographisch fundierte Publikationen

Der unbestreitbare Vorteil von Feldstudien ist die Verifizierung anderweitig nicht zu überprüfender oder sonst gar nicht bekannter Sachverhalte, die z.B. in Interviews oder Nacherzählungen gerne wiedergegeben werden.²⁵² Methodologisch betrachtet sind Untersuchungen, die allein auf Interviews oder Nacherzählungen basieren, stets mit besonderen Schwierigkeiten behaftet: Informationen können ausgelassen, verfremdet oder erfunden werden, wenn der oder die Befragte ihre Interessen gefährdet sieht, d.h., man ist dem Wohlwollen der Informanten ausgeliefert.²⁵³ Bis zu einem gewissen Grad trifft dies auch bei ethnographischen Feldstudien zu, denn als Beobachtender in sonst stabilen Netzwerken oder Umgebungen wirkt bereits die Anwesenheit einer fremden Person potentiell störend-verzerrend und es besteht die – unwahrscheinliche – Möglichkeit einer Inszenierung für den Forscher. Trotzdem bieten nur diese Formen der Datenerhebung Möglichkeiten zur Beobachtung der Wirkungsweise spezifischer Diskurse und Hierarchien, auch wenn der Zugang zu bestimmten Konstellationen innerhalb von potentiell profitablen oder im Entstehungsprozess der Produkte fragilen Industriezweigen wie z.B. der Plattenindustrie oft nicht möglich zu sein scheint.²⁵⁴ Eine Option, diese Schwierigkeiten zu umgehen, ist die Personalunion von Forscher und Akteur im zu untersuchenden Feld, wie z.B. PORCELLO, MORROW, BURGESS, HOWLETT, WILLIAMS und BATES²⁵⁵ zeigen. HOWLETT und BURGESS nutzen eingenommene Positionen innerhalb der Plattenindustrie und zehren von ihren Erfahrungen, die jedoch nur schwer verifiziert werden können. In gewisser Weise greift dasselbe Problem wie bei Interview-basierten Publikationen: Es kann davon aus-

²⁴⁹ YEUNG, *Firm*, passim; WATSON, *Sound Practice*, S. 76.

²⁵⁰ BUTLER, *Record Production*, S. 219.

²⁵¹ FOUCAULT, Vorlesung vom 14. Januar 1976, S. 112 f.

²⁵² Mehr dazu im Kapitel 1.4.

²⁵³ PERCIVAL, *Music Radio*, S. 228.

²⁵⁴ WATSON, *Sound Practice*, S. 307 f. und hier Kapitel 2.1.

²⁵⁵ BATES, *What Studios Do*.

gegangen werden, dass beide keine Intention der Verfälschung von Informationen haben, jedoch ist eine Triangulation der Daten, HOWLETTS und BURGESS' Erinnerungen und Erfahrungen, für die von ihnen vorgeschlagenen Konzepte oder Aussagen nicht möglich. Zudem greift die Zirkularität der Selbstdeskription: Produzenten schreiben über die Relevanz und das Tun von Produzenten. PORCELLO, MORROW, WILLIAMS und BATES unterlegen ihre Feststellungen mit Auszügen von Datenmaterial, wenngleich hier mitunter ähnliche, nur geringer ausgeprägte, Schwierigkeiten zutage treten: PORCELLO setzt sich mit der Rolle und Funktion des Ton-technikers im Studio auseinander und hatte diese Position über Jahre selbst inne. Im Rahmen seiner Dissertation war er Forscher/Angestellter in einem Universitätsstudio, was aber seiner Wahrnehmung nach keinen Unterschied in den Arbeitsabläufen oder den buchenden Kunden ausgemacht habe.²⁵⁶ Die Existenz eines solchen Studios mit Universitätsanbindung erklärt eventuell, warum die üblichen Schwierigkeiten des Zugangs in PORCELLOS Fall nicht griffen. WILLIAMS Publikationen basieren auf Interviews und seiner Partizipation am Studioprozess als Pianist. Aus eigener Erfahrung in vergleichbarer Situation²⁵⁷ kann konstatiert werden, dass die Möglichkeiten der Analyse der Abläufe bei gleichzeitiger Beschäftigung am Instrument in einem Aufnahmeprozess samt anschließendem Editieren/Mixing begrenzt sind. Guy MORROW wiederum war im Management der beobachteten Band, wodurch die Problematik des Zugangs vermieden werden konnte, bezieht sich aber vor allem auf gefilmtes Material für eine vom Label in Auftrag gegebene Dokumentation über die Band. Die Schwierigkeiten der Datenverwendung waren MORROW bewusst: „The naturalness of the process may be questioned here, or the ‘acting out’ of the musicians on film playing a ‘part’ for a documentary made about them funded by a major record label. Therefore it must be acknowledged here that the case study of the ‘conflict’ situation looks rather sanitized on film when viewed; compared to how the actual studio conflicts over the artistic content played out.“²⁵⁸

Gleiches gilt für das vom ARP-Netzwerk bereitgestellte Video-Material „Performance in the Studio“ (PitS): Ein Grammy-prämierter Produzent, der im das Material erhebenden Netzwerk zu genau jenen Themen publiziert, produzierte eine weitgehend unbekannte Singer-Songwriterin gemeinsam mit ihr bisher unbekannten Musikern in einem Universitätsstudio unter Anwesenheit von Forschern und im Bewusstsein permanenter und dauerhafter Sicht- und Hörbarkeit durch Kameras.²⁵⁹ Neben der Problematik der Anwesenheit von Kameras, FOUCAULTS Panoptikum²⁶⁰ lässt grüßen, und der von den Akteuren durchgeführten Dokumen-

²⁵⁶ PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 98-110, 120.

²⁵⁷ Vgl. Kapitel 2.5 und 6.4.

²⁵⁸ MORROW, *Conflict*.

²⁵⁹ *Performance in the Studio*-online-conference 2013.

²⁶⁰ Vgl. Abschnitt 1.3.3.2.

tation – ebenfalls ungewöhnlich und die Form des Austausches mit hoher Wahrscheinlichkeit verzerrend – aller Kommunikationen, weisen zudem verschiedene Aspekte auf eine extrem disparate Ressourcen- sowie Fähigkeitenverteilung zwischen Produzent und Sängerin hin: Diese arbeitete hauptsächlich nach Gehör, es gab keine Notation oder Sheets und der von ihr als nachteilig bezeichnete musikalische Konflikt ihres Demos für den aufzunehmenden Song – die Gitarre spielt anfänglich im 3/4-Takt, das später hinzukommende Drum-Loop steht im 4/4-Takt – verdeutlichte instrumentale sowie technische Schwächen und legitimierte die Führungsposition des Produzenten in der Session.²⁶¹ Der Umstand unterschiedlicher Fähigkeiten dürfte umso gravierender sein, weil alle Interaktionen mitgeschnitten oder direkt von Musikwissenschaftlern beobachtet wurden. Die Bereitschaft, derartige Konflikte unter solchen Voraussetzungen zu forcieren, dürfte daher zumindest von Seiten der Künstlerin nur sehr begrenzt vorhanden gewesen sein. Ferner dürften Konflikte, die mit bzw. um technisch-klanglich-formales Wissen geführt worden wären, fast immer zugunsten des versierteren Akteures, dem Produzenten, ausgehen. Indirekt werden jene Bedenken bestätigt, indem die Sängerin am Ende der Sessions ihre Unzufriedenheit mit den Resultaten bezüglich ihrer eigenen Vokalleistung, Arrangement und Stilveränderungen im Laufe der Produktionsphase äußert. Das Kontinuum Improvisation zur Komposition²⁶² geht hier exemplarisch im Kontinuum Komposition über Improvisation zum Arrangement²⁶³ auf und macht die Bewertung der Anteile verschiedener Akteure im Studioprozess am finalen Produkt notwendig. Die Beiträge des Produzenten und der beiden Musiker am Bass und Schlagzeug befinden sich in konstanter Bewegung zwischen Akkorden, Melodieführung, Taktarten und den jeweiligen Pattern innerhalb dieser mitunter nur temporär festgelegten Parameter. Außerhalb des genannten Problems eines unüblichen externen Drucks mittels permanenter Sicht- und Hörbarkeit für eine unüblich große Anzahl von wissenschaftlichen Beobachtern kristallisieren sich die semantischen Schwierigkeiten der im Studioalltag verwandten Termini heraus: Der Arrangeur des Streichersatzes, der zeitweilig die Rolle des Produzenten vom eigentlichen Produzenten übernehme, ist die einzige Person, welche innerhalb der Sessions jenen Titel des „Arrangeurs“ führt, obwohl ein Arrangierprozess des Songs durch die anderen vier Akteure stattfindet. Gleichmaßen habe der Produzent der Session massiven Einfluss auf elementare Parameter wie Taktart, Geschwindigkeit, Songstruktur, Harmonik usw. genommen, ohne einen Anspruch auf den Komponistentitel zu vertreten.²⁶⁴ Die verschiedenen Bezeichnungen Komponist, Arrangeur

²⁶¹ BAYLEY, Discourses.

²⁶² LEHMANN, Komposition, S. 913 f.

²⁶³ WILLIAMS, Phases.

²⁶⁴ WILLIAMS, Phases.

und Produzent – gleiches gilt mit Sicherheit für weitere Bezeichnungen wie z.B. Tontechniker, Studiomusiker usw. – teilen demnach die Eigenschaft, im ständigen, situationsabhängigen Wandel ihrer Semantik zu sein. Eine weitere Besonderheit der Session ist der Verzicht auf einen das Tempo anzeigenden Klicktrack. Möglich ist diese mit der Emulation einer Live-Darbietung assoziierte Entscheidung²⁶⁵ meiner Meinung nach durch den geringen Umfang des Ensembles, da größere Gruppen die Ortung und das Korrigieren potentieller Fehler mittels Overdubs durch ggf. vorhandene Übersprechungen und nachzuempfindende Tempo- oder Mikrotimingschwankungen – letztgenannte sind selbst mit Klicktrack problematisch – enorm erschweren.²⁶⁶ Ähnliche Kritik würde ich bezüglich der Datenerhebung von Mark SLATER und Adam MARTIN äußern. Anstatt eines gesamten Wochenendes wie bei den PitS-Sessions wurde hier der von den Autoren komponierte Song in zwei jeweils nur drei Stunden andauernden Sessions mit verschiedenen Teams innerhalb eines akademisch angebundenen Studios aufgenommen. Alleiniger Sinn und Zweck jener Sessions scheint die Datenerhebung gewesen zu sein, denn eigentlich sei der Song bereits in einem genrebezogen elektronischen Zusammenhang fertiggestellt worden und die Musiker/Komponisten nahmen keinen Einfluss auf das Editieren und Mixing der akustischen Versionen.²⁶⁷

An dieser Stelle ist es wichtig, dem Eindruck übermäßiger Kritik entgegenzutreten. Mir ist durch eigene Recherchen für diese Arbeit bewusst, wie schwer der Zugang und Erhalt des Zugangs zum Feld der professionellen Musikstudios ist²⁶⁸ und dass daher die vorgestellten Ansätze durchaus ihre Legitimation haben. Perspektiven von Plattenindustrie-Insidern wie z.B. BURGESS, HOWLETT oder MORROW haben besonderen Wert, weil jene langjährige Erfahrungen in diesen Konfigurationen kaum von industrie-externen Personen, gar Forschern, akkumuliert werden können. Gleiches gilt für die Lösung des Zugangsproblems über die Einnahme der Rolle eines aktiven Teilnehmers am Studiogeschehen wie z.B. bei PORCELLO oder WILLIAMS. Zudem ist die Bereitstellung von Film- und Audiomaterial einer kompletten Session wie beim PitS-Projekt²⁶⁹ zur Nachverfolgung der stattfindenden Prozesse außerhalb von geplanten Dokumentationen für Bands oder Labels zwecks Marketing neuerer Publikationen bisher ohne Beispiel und deswegen trotzdem von großem Wert.

Gerade angesichts derartiger Schwierigkeiten ist das von HENNION und MEINTJES erhobene Material, sei es glücklichen Umständen des Umbruchs oder akademischen Zufällen geschuldet, und ihre Beschreibungen der vorgefundenen Verhältnisse, Prozesse und Akteure so be-

²⁶⁵ MICHELSEN, *Living with Imperfect Binaries*.

²⁶⁶ Beispiele für diese Sachverhalte finden sich in den Kapiteln 2.4 und 6.3.

²⁶⁷ SLATER/MARTIN, *Recording Session*.

²⁶⁸ Vgl. Kapitel 2.1.

²⁶⁹ *Performance in the Studio-online-conference 2013*.

sonders. Die von ihnen beobachteten Sessions wurden nicht aus akademischem Interesse initiiert, von akademischen Personal geleitet oder waren sonst in irgendeiner Weise an akademische Institutionen angeschlossen²⁷⁰, sondern wurden lediglich von einer Person mit akademischen Hintergrund und Forschungsinteresse begleitet. In diesem Zusammenhang verwundert es nicht, dass eine der diesbezüglich besonders spannenden Publikationen, die Arbeit von KURPIERS zu den Prozessen der Werbemusikentstehung in einem entsprechend professionell arbeitenden Studio, unter der Betreuung von Louise MEINTJES entstanden ist.²⁷¹ Man kann darüber streiten, ob eine Personalunion von Studioakteur und Forscher möglicherweise das zu beobachtende Feld weniger verzerrt als eine tatsächlich feldfremde Person. Eine klare Antwort soll und kann nicht gegeben werden, zumal beide Fälle in der vorgestellten Literatur festzustellen sind. Ein verzerrend wirkender Effekt der Forscher und Kameras bei den PitS-Sessions wird von mir als gegeben angenommen, während PORCELLO trotz langer, mittels seiner Kompetenzen legitimen Arbeit im von ihm gewählten Studio ein konstantes Gewahrsein seiner zweiten Rolle als Forscher durch die beobachteten Teilnehmer der Sessions, symbolisiert in Form des stets mitlaufenden Diktiergeräts und expliziter Reaktionen auf dieses, beobachten konnte.²⁷² Vielmehr möchte ich feststellen, dass neben den in diverser Hinsicht akademisch geprägten Datenerhebungen zu Studioprozessen und -akteuren Beobachtungen im weitgehend nichtakademischen, d.h. mehr oder weniger Marktgesetzen unterworfenen, Gegebenheiten wünschenswert sind, trotz und gerade wegen des erschwerten Zugangs. Möglicherweise resultiert aus einem solchen Vorgehen die Erkenntnis nur minimaler Unterschiede zwischen akademisch angeschlossenen und nichtakademischen Studiosituationen hinsichtlich bestimmter oder aber grundsätzlicher Prozesse bzw. das Gegenteil ist der Fall. So lange der Forschungsstand primär auf den von mir wiedergegebenen Publikationen beruht, bleiben Deskriptionen und Analysen von weitgehend nichtakademischen Studioabläufen und -akteuren, sei es am Ende nur zur Triangulation bereits vorhandenen Materials, in meinen Augen ein Desiderat.

1.2.8 Eine Feldstudie des Studiogeschehens

Ein weiterer Grund für die nach wie vor vorhandene Dringlichkeit einer Beschreibung der Arbeitsweise im Studio und den dabei wirkenden Prozessen lässt sich indirekt vom Umgang musikanalytischer Literatur mit Popsongs und deren vermeintlichen Urhebern ableiten. Wir-

²⁷⁰ Gleiches gilt für die Arbeit von Frederic MOEHN, Disc, S. 47-83.

²⁷¹ KURPIERS, Reality, Titelblatt.

²⁷² PORCELLO, Sonic Artistry, S. 191 f.

kungsweisen, Qualität, Erfolg, Bedeutung und Aussagen werden innerhalb von Songs in Verbindung mit deren Komponisten konstruiert und/oder zugeschrieben und als Eigenschaften formuliert, ohne dem das Klangbild formenden Ablauf innerhalb des Studios und den diskursiv geprägten Entscheidungen der Akteure, den diesbezüglichen Konflikten sowie den daraus erwachsenden semantischen Schwierigkeiten der Termini Komponist, Produzent, Künstler etc. und ihren mit ihnen assoziierten, aber eben nicht zwangsläufig zutreffenden Aktivitäten Rechnung zu tragen.²⁷³ Ähnliches kann u.a. zu Fragen der Authentizität, Genrebestimmung oder Evaluation von Musik festgestellt werden. Authentizität wäre nach MOORE eine Zuschreibung, die im jeweiligen Nutzungskontext verschiedene Funktionen habe, z.B. Legitimation der eigenen Werturteile und des eigenen Lebens durch die Musik oder Persönlichkeit des Künstlers, bei MOORE „second person authenticity“ genannt.²⁷⁴ Derartige Konzepte fließen in die Produktion von Klangkonfigurationen ein, beispielsweise in Form der Positionierung der Instrumente²⁷⁵ wie auf einer Bühne oder das Evozieren eines Bühnensounds mittels Reverbs/Delays²⁷⁶, womit der Bezug zu MOORES anderen Modi der Authentizitätsgenerierung, z.B. über Wahrung bestimmter, oft temporärer und teilweise außermusikalischer Genreansprüche²⁷⁷, dem Bedienen ideologischer Aspekte des Konstrukts Authentizität²⁷⁸ oder dem Vermeiden von Konflikten zwischen eingenommenen Positionen²⁷⁹, hergestellt wird. Derartige Fragen resultieren direkt aus der künstlerischen Selbstverortung in Kombination oder im Gegensatz zu Produktionsvorhaben bzw. -ästhetiken. Besonders deutlich treten diesbezüglich mögliche Konflikte in MORROWS Aufsatz hervor: Die befragten Bandmitglieder verbanden mit dem Hinzuziehen eines externen Akteurs – der Produzent wurde gezielt ausgewählt – die recht vage Hoffnung – nicht unbedingt vage für die Band, für einen externen Beobachter hingegen schwer zu fixieren – einer Klangveränderung in Richtung „left of centre [...] ‚indie‘ aesthetic.“ Im Laufe der Produktion kollidierte dieser Anspruch mit dem durch externe Einflüsse veränderten des Produzenten: „Chicarrelli then became determined to produce a more polished sounding record, one that would receive US commercial radio airplay. This meant

²⁷³ Vgl. u.a. HAWKINS, Popscore; PIESLAK, Sound, S. 35-52; LOSSEFF, Homecoming, S. 227-240; TRAUT, Accent Patterns, S. 57-77; DE CLERCQ/TEMPERLEY, Corpus, S. 47-70; The Hit-Equation.

²⁷⁴ MOORE, Authenticity, S. 218.

²⁷⁵ Wobei sich oftmals nur teilweise an der tatsächlichen Bühnenposition orientiert wird, vgl. DOCK-WRAY/MOORE, sound-box.

²⁷⁶ ZAGORSKI-THOMAS, Stadium, S. 256-263.

²⁷⁷ Z.B. DOLAN, Ukulele, S. 457-469; ZAGORSKI-THOMAS, Stadium, S. 259.

²⁷⁸ LEACH, Vicars, S. 151 f.

²⁷⁹ Z.B. wenn ein bisher eher im Bereich Schlagermusik bekannter Künstler in den wie auch immer für ihn definierten Bereich „Rockmusik“ vordringen will. Vgl. Kapitel 2.2 und Anhang 6.1 zur „Rockigkeit“.

that while the band continued to attempt to pull the sound of the recordings left of centre, Chicarella started to pull them to the right.”²⁸⁰

Solche Konflikte sind Resultat diskursiver Formationen im soziokulturellen Raum, in und mit denen sich Künstler sowie andere Studioakteure positionieren, um selbige zu perpetuieren oder modifizieren. Neben hier genannten diffusen Verortungen wie zentral, links, rechts – von wo aus gesehen? – und einer nicht näher erläuterten „Indie“-Ästhetik sind derartige Diskussionen zu fast jeder Stilrichtung zu finden und dürften inner- und außerhalb des Studios trotz mitunter identischer Aussagen verschiedene Zwecke erfüllen. Gemeint ist damit die Funktion der Abgrenzung bzw. Ausgrenzung von anderen Akteuren oder Handlungsoptionen z.B. zur Wahrung einer abweichenden spezifischen Genre-Definition²⁸¹, zur Konstituierung eines klanglichen und soziokulturellen Gegenentwurfs – gerne als konträr zum Mainstream oder Kommerz positioniert²⁸² oder – unter Verwendung gleicher ideologisch aufgeladener Termini – um mittels dieses formulierten klanglich-künstlerischen Widerstandes oder derartiger Neuerungen eine profitable Position in eben jenem Markt zu etablieren.²⁸³ Alle jene Abläufe arbeiten mit den dann fertiggestellten Studioprodukten und Songs oder Alben, die bestimmten Vorstellungen oder Kategorisierungen nicht entsprechen, wird die Unterstützung versagt. A&R-Mitarbeiter berichten von Widerstand der Marketingabteilungen, wenn von ihnen präferierte Bands nicht in bestehende Raster eingepasst werden können,²⁸⁴ ähnlich irrational argumentieren jedoch nicht nur die oftmals für ihre Konservativität verteufelten Major-Labels, sondern ebenfalls Hörer und Fans. Der Feststellung, dass in der Gegenwart keine Songs mehr wie früher – je nach Generation verschieden einzugrenzen und als positives Gegenbeispiel für die negativen aktuellen Beispiele gedacht, sei es eine Epoche oder eine Schaffensphase der Lieblingsband – geschrieben würden, stellt FRITH als eine mögliche Erklärung den Zusammenhang der technologischen Möglichkeiten und ihrer Auswirkungen auf den Klang der jeweiligen Epoche gegenüber²⁸⁵: Songs und Sounds der 1960/70er etc. Jahre können gar nicht mehr ohne Weiteres geschrieben werden und so klingen, weil die technischen Rahmenbedingungen völlig andere wären und wegen des Verfalls oder Nichtverfügbarkeit von Technik auch nicht ohne Weiteres reproduziert werden können. Nüchterne Fakten hindern besagte Hörer/Fans nicht daran, den ihren Definitionen von „guter Musik“ zuwiderlaufenden Werken entsprechende Wertungen zuzuschreiben, was die Unberechenbarkeit des Popmusikmarktes

²⁸⁰ Vgl. MORROW, Conflict.

²⁸¹ Beispielhaft für Diskussionen zugeschriebener Eigenschaften eines Stils ROCKWELL, Bluegrass, S. 363-381.

²⁸² Zum Indie-Entwurf vgl. BANNISTER, Indie guitar rock, S. 77-95; FONAROW, Empire, passim; zur Ideologie des Weltmusikmarktes SILVA, Ordnung.

²⁸³ WICKE, Formation, FRITH, Performing Rites, S.61 f.

²⁸⁴ NEGUS, Pop Radio, S. 62.

²⁸⁵ FRITH, Pop Music, S. 171.

partiell ausmacht. Warum und in welcher Form Songs als schlecht deklariert werden, hat FRITH ausführlich thematisiert²⁸⁶, weswegen zur detaillierten Auseinandersetzung mit Gründen für entsprechende Evaluationen auf seine einleuchtende und unterhaltsame Publikation verwiesen werden soll. Für das hier vorzutragende Argument der Besonderheit der Studiosituation seien die Punkte der technischen Unzulänglichkeit und der antizipierten oder eigenen Erwartung – FRITH zählt „truth, taste and intelligence“ auf – an Klangkonfigurationen genannt.²⁸⁷ Anders als beim von relativ diffusen²⁸⁸ und meistens rückwärtsgewandten Forderungen – z.B. Song X müsste mehr klingen wie der Hit von Künstler Y (welcher der diversen Parameter ist damit gemeint?), die Band solle doch wieder so gute Musik machen wie auf dem vorvorletzten Album (gleiches Problem wie zuvor genannt) – geprägten Umgang mit den fertigen Produkten als Distributor, Vermarktender oder Konsumierender, stellen sich alle diese Fragen, also was warum und auf welche Weise schlecht oder gut sei, im Studio nur als Zwischenstation zur nächsten, das Handeln bestimmenden Frage: Wie kann man das gegenwärtig bearbeitete oder zu erzeugende klangliche Werk verbessern, welchen Argumentationslinien folgt man dabei und wer gibt den Weg dorthin anhand welcher Argumente und Weisungsbefugnisse vor? Anders als bei Werturteilen zwecks Positionierung im soziokulturellen Raum besteht in diesem konkreten Kontext die Möglichkeit und Notwendigkeit, den klanglichen Output entsprechend eigenen, von Diskursen geformten Ansprüchen zu konfigurieren. Es handelt sich demnach nicht um einen Prozess, der ausschließlich der eigenen Geschmacks- und somit Identitätsbildung oder -vertretung gegenüber anderen, vergleichbar sich bildenden und vertretenden Geschmäckern bzw. Identitäten mithilfe einer Auswahl vorausgewählter Möglichkeiten dient, sondern um den Vollzug der von Hierarchien geprägten Generierung einer Aussage in klanglicher Form in Abhängigkeit der Selbstverortungen der beteiligten Akteure, die außermusikalisch genutzt werden kann. Welche Variante oder Variation der Diskurse als authentisch, geschmackvoll und intelligent etc. sowie den intendierten Nutzungszusammenhängen angemessen angesehen wird, um FRITHs Punkte aus „What is Bad Music?“ aufzugreifen, manifestiert sich als Ergebnis der in den jeweils singulären Studiosituationen ablaufenden Verhandlungen zwischen Künstlern, Produzenten und nachfolgend studioexternen Akteuren in der Konfiguration des Klangs. Ob zwischen Intention der Musikgenerierenden bzw. Musikproduzenten und Rezeption der Konsumierenden eine Übereinstimmung hergestellt wird, entzieht sich letztendlich der Kontrolle von erstgenannten, die vorhandenen An-

²⁸⁶ FRITH, *Bad Music*, S. 313-334.

²⁸⁷ FRITH, *Bad Music*, S. 325 f.

²⁸⁸ Derartige Ungenauigkeiten basieren vor allem auf den Schwierigkeiten der Verschriftlichung oder Verbalisierung von Klang und den stark differierenden Präferenzen für bestimmte klangliche Eigenschaften.

gebot werden jedoch in solchen Zusammenhängen kontrolliert, manifestiert, modifiziert und ggf. entsprechend ihres zugeschriebenen Nutzungszusammenhangs zirkuliert.

Wohl eine der wenigen Publikationen, die diese Konstruktion derartiger Eigenschaften am Beispiel der Authentizität und der Problematik jenes Konzepts angesichts der vielfältigen Einflüsse neben dem immer noch als Hauptakteur rezipierten Künstler anspricht, ohne allerdings den Schwerpunkt auf Studioabläufe zu legen, ist Lars ECKSTEINS Analyse des Songs und zugehörigen Videos „Feel Good Inc.“ der Band Gorillaz. ECKSTEIN fasst zwar vereinfachend die auf klangliches Material einwirkenden Akteure unter der Bezeichnung A&R-Angestellte zusammen²⁸⁹, formuliert aber zutreffend für diese: „[...] yet there will always be substantial involvement regarding all aesthetic decisions, aspects of technological processing and ways of ideological positioning.“²⁹⁰

Wie mehrfach betont, existieren zu viele Einzelfälle²⁹¹, als dass generalisierende Aussagen zu Arbeitsweisen von Produzenten und deren Weisungsbefugnissen möglich wären. Die unbestreitbare, gewisse Ohnmacht der Forschung im Hinblick auf ein sich mit hoher Geschwindigkeit veränderndes Feld und der reinen Quantität der zu untersuchenden Fälle formulierte KEIL bereits 1987: „As usual, there’s nothing bold or new for us academics to do; we just have to get on down to the recording studio or dance floor and ask people what has been happening.“²⁹² Aber um genau dieser Perspektive der von mir kritisierten retrospektiven Forschung sowie den damit einhergehenden Schwierigkeiten teilweise zu entgehen und weiterhin zumindest einige Beispiele für den Ablauf der Musikentstehung sowie den substantiellen Einfluss diverser Akteure nennen zu können, scheint der Weg ethnographischer Methoden meiner Meinung nach am besten geeignet zu sein. Nimmt man etwa an einer Studioproduktion teil, die von vornherein auf eine kommerzielle – in welcher Hinsicht auch immer – Verwertung abzielt, entfällt die Fixierung auf erfolgreiche Projekte und der zirkulären Begründung der Auswahl mit zugeschriebenen, scheinbar verifizierten inhärenten Qualitäten durch getroffene Entscheidungen, weil die Art der kommerziell-qualitativen Evaluation noch gar nicht auszumachen ist. Demnach bestünde ebenso die Möglichkeit, der Produktion eines zukünftigen Flops beizuwohnen; eine in der Forschung seltene Gegebenheit, wie FRITH anmerkt.²⁹³ Feldforschungen mittels teilnehmender Beobachtungen ermöglichen demnach nicht nur im Nach-

²⁸⁹ Produzenten und Techniker können zugehörig zu einem Label sein, der Unterschied zwischen Produzent und A&R-Personal liege häufig darin, dass Produzenten/Techniker das Material im Studio erarbeiten, während A&R-Personal die grobe Richtung über Kritik oder Vermittlung des technischen Personals vorzugeben versucht bzw. Bewertungen zum generierten Material abgibt. NEGUS, *Producing Pop*, S. 80-83.

²⁹⁰ ECKSTEIN, *Authorship*, S. 241-243.

²⁹¹ Die Interviewsammlung von MASSEY, Glass, *passim*, zeugt z.B. davon.

²⁹² KEIL, *Discrepancies*, S. 275-283.

²⁹³ FRITH, *Performing Rites*, S. 60.

hinein, z.B. in Form des Interviews, zu erfragen, was passiert ist, sondern beim tatsächlichen Geschehen anwesend zu sein und die derart erhobenen Daten anschließend auf diversen Wegen zu analysieren, wodurch der meist keineswegs stringente Charakter der Entscheidungsfindungen – wenn auch gerne von Bands/Künstlern oder Studioakteuren rückblickend anders dargestellt²⁹⁴ – im Augenblick ihres Vollzugs mindestens skizzenhaft festgehalten werden kann. Jene Vorgehensweise löst allerdings nicht das Problem der unterschiedlichen Geschwindigkeiten, wie KEIL richtig anmerkt. D.h., die immanente Schwäche dieses Ansatzes in der populären Musikwissenschaft liegt darin, dass die beschriebenen oder beobachteten Entscheidungen für oder wider bestimmte musikalische Aspekte zum Zeitpunkt der späteren Publikation des Ergebnisses längst nicht mehr neu oder aktuell sein können – wenn sie es je waren, deswegen scheinen im doppelten Sinne „große“ historische Themengebiete wie die Beatles oder Progressive Rock sich ungebrochenen Interesses zu erfreuen – oder aber dessen Schicksal, z.B. ob ein Album erfolgreich ist oder nicht, sich entschieden hat und diesbezügliche Wertungen potentiell beeinflusst. Abgesehen von diesem für den Erkenntnisprozess vernachlässigbaren Nachteil ist es – sofern man der bis hierhin wiedergegebenen, in diversen Publikationen anzutreffenden Annahme oder Aussage folgt, dass die Entstehung von Klangkonfigurationen in Tonstudios der populären Musikproduktion ein Prozess ist, der diverse Akteure und deren Intentionen, Fähigkeiten sowie Weltansichten zusammenführt und benötigt – daher problematisch, wenn DRAPER schreibt, die Literatur zu Produzenten oder Musikindustrie im Allgemeinen helfe dem musikwissenschaftlichen Verständnis der Vorgänge kaum und im gleichen Atemzug verstärkte Begutachtungen der künstlerisch-instrumentalen, also kreativen Seite der Albumproduktionen fordert.²⁹⁵ Partiiell kann DRAPER dahingehend zugestimmt werden, dass, wie anhand der rezipierten Literatur ersichtlich ist, nur ein Teil der Publikationen auf tatsächlich selbst erhobene Daten zurückgreifen kann und in den getroffenen Aussagen daher beschränkt ist – vielleicht eine Erklärung für den bisher begrenzten Nutzen entsprechender Literatur. Die Lösung jenes Dilemmas kann in meinen Augen nicht eine Konzentration auf die Werkexegese oder Kompositionsvorgänge, sondern vielmehr der Versuch sein, Zugang zu entsprechenden Studios zu erhalten und jene die künstlerisch-kreativen Entschei-

²⁹⁴ Genannt sei z.B. das von TINGEN, *Inside track*, S. 16, beschriebene Vorgehen des Engineers der Band „The Lumineers“: „... the first thing I did with many songs was to delete a bunch of tracks and take off the plugs, because I wasn't hearing the songs in that way. To me these extra tracks and these plug-ins were examples of people overdoing things in DAWs because they could, whereas you need to focus on arranging ... OK, we cut away all the fat from the song ... What are we missing, or are we complete? If we felt there were things missing, the band would record them in the live room, and they would add tracks. After that the final mixes were a matter of setting levels, reverbs and delays, panning things ... That is all mixing should be.“ Oder die Aussage eines Bandmitglieds von „Maximo Park“ zur Integration eines Songs trotz Widerstandes der Band, woraus sich die Frage ergab, warum der Song der Plattenfirma überhaupt bekannt war und wieso er aufgenommen wurde, wenn klar war, dass er nicht publiziert werden sollte. DOEHRING, *Schnittmuster*, S. 119.

²⁹⁵ DRAPER, *Critical Listening*.

dungen prägenden Hierarchien sowie Diskurse zu beschreiben und zu analysieren. Denn diese sollten, anders als diverse Studiosituationen, nicht zwangsläufig singulär in ihrem Charakter sein und erklären ggf., wie die uns umgebende Popmusik entsteht und erneuert bzw. modifiziert wird.

1.3 Methodologie – Theoretischer Rahmen

In der vorliegenden Arbeit sollen Fragen zur Position, Funktion und Rolle des Produzenten im Rahmen von Studiosessions und dem damit verbundenen Einfluss auf das klangliche Resultat beantwortet werden. In diesem Abschnitt soll zunächst ein Vorschlag zur Funktionsweise des Feldes der populären Musikproduktion formuliert und anschließend das Instrumentarium der Analyse der gewonnenen Daten vorgestellt werden, um es nicht bei einer deskriptiven Wiedergabe vorgefundener, vermeintlich eindeutiger Fakten oder Sachverhalte zu belassen.²⁹⁶

Die für mein Vorgehen gewählten und später noch näher zu betrachtenden Ausgangspunkte der Analyse der Kapitalverteilung und den sich daraus ergebenden Konsequenzen für gesellschaftliche Positionen, der von diesen ausgehende Positionierungen und der sich zwischen ihnen entspinrenden Systeme von Dispositionen, d.h. der Habitus²⁹⁷ der Akteure nach Pierre BOURDIEU (1930-2002), sowie das Begreifen vermeintlich legitimer Regeln, Erkenntnisse oder Wahrheiten als Resultat von diesbezüglich wirkenden Diskursen gesellschaftlicher oder feldspezifischer Provenienz nach Michel FOUCAULT (1926-1984) sind in der Musikwissenschaft nicht neu. Die Begrifflichkeiten der verschiedenen Kapitalsorten, allen voran das „kulturelle Kapital“²⁹⁸ wurden bereits zu verschiedenen Zwecken genutzt, so z.B. zur Erklärung des Fanverhaltens durch John FISKE, d.h. von Versuchen, innerhalb dieses Feldes mittels Akkumulation kulturellen Kapitals eine besondere Rolle einnehmen zu können.²⁹⁹ FRITH erklärt in der weitergefassten Analyse der Distinktionsbemühungen zwischen Musikern, Musikkritikern und weiteren Akteuren diese ebenfalls mittels des akkumulierten Kapitals.³⁰⁰ Paul THÉBERGE wiederum versucht, das Konzept des Habitus hinsichtlich des Musizierens nutzbar zu machen³⁰¹, während das Vorgehen Carlo NARDIS von BOURDIEUS „Theorie der Praxis“³⁰²

²⁹⁶ Der theoretische Rahmen unterscheidet die vorliegende Arbeit von vergleichbaren anderen ethnographischen. Vgl. dazu u.a. COHEN, Rock Culture und FINNEGAN, Hidden Musicians; BECKER, Outsiders.

²⁹⁷ Dieser Terminus zieht sich durch das gesamte Werk von BOURDIEU, daher soll hier der Verweis auf seine diesbezüglich zentrale Publikation genügen: BOURDIEU, Unterschiede.

²⁹⁸ BOURDIEU, Kapital, S. 53-63.

²⁹⁹ FISKE, Cultural Economy, S. 30-49.

³⁰⁰ FRITH, Performing Rites.

³⁰¹ THÉBERGE, Sound, S. 167.

³⁰² BOURDIEU, Theorie der Praxis.

abgeleitet ist.³⁰³ Jason TOYNBEE verwendet die Habitus- und Feld-Begriffe für seine Auseinandersetzung mit Kreativität in der Popmusik.³⁰⁴ Eines der neueren Beispiele zur Nutzung der Werkzeuge, die der französische Soziologe zur Analyse der (Re)Produktion von Klassenunterschieden nutzte, ist Rosa REITSAMERS Auseinandersetzung mit der DJ-Kultur im Bereich der elektronischen Tanzmusik, insbesondere mit der experimentellen und Technoszene Wiens.³⁰⁵ REITSAMER dokumentiert durch Beobachtungen verschiedener DJs und Interviews mit ihnen deren Bestrebungen, verschiedene Kapitalsorten zur eigenen Positionsverbesserung zu akkumulieren.³⁰⁶ Bezogen auf die Studioarbeit von Produzenten sind z.B. Passagen aus Thomas PORCELLO „Sonic Artistry“ zu nennen, dessen Publikation aber die Rolle des Technikers in den Mittelpunkt rückt.³⁰⁷

FOUCAULTS Erkenntnis, dass die Verhandlungen über Sachverhalte oder die bloße Benennung jener deren Existenz strukturieren, abgrenzen oder sogar erst generieren, wird ebenfalls in zahlreichen Texten zur Analyse soziokultureller Abläufe genutzt oder taucht als nicht weiter erläuterter Begriff auf.³⁰⁸ Als exemplarische Beispiele für die Präsenz des Diskurs-Begriffs sollen hier Peter WICKES Aufsatz zur Problematik der Bezeichnungen musikalischer Praxen und deren trotz (oder gerade wegen ihrer) diffuser Eigenschaften sinnstiftenden Wirkungen³⁰⁹ sowie Alice Tomaz DE CARVALHOS Text zum Phänomen des Home-Recordings – bezogen auf die Normierung und Bewertung technisch-qualitativer und kreativer Fähigkeiten der Ausführenden sowie die Konsequenzen für das Musikschaffen gegenüber der professionellen Studiosituation – genügen.³¹⁰

Im Anschluss an das folgende Kapitel 1.3.1 sollen zentrale theoretische Konzepte BOURDIEUS und FOUCAULTS kurz zusammengefasst, ihr Anwendbarkeit bezüglich meines Anliegens diskutiert und Elemente von diesen Konzepten ggf. extrahiert werden, um deren Relevanz für die von mir untersuchten Themenkomplexe darzulegen. Bestimmte modifizierte Begrifflichkeiten des nächsten Abschnitts greifen diesen Erläuterungen aus Gründen der sprachlichen Präzision vor.

³⁰³ NARDI, *Playing by eye*.

³⁰⁴ TOYNBEE, *Popular Music*, S. 36-40.

³⁰⁵ Eine ähnliche Arbeit stellte 1995 bereits Sarah THORNTON vor, THORNTON, *Club Cultures*.

³⁰⁶ REITSAMER, *Do-It-Yourself-Karrieren*.

³⁰⁷ PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 68-95.

³⁰⁸ Vgl. z.B. auch PORCELLO, *Sonic Artistry*, u.a. S. 147-151; BENETT, *Endless Analogue*; BATES, *Studios*.

³⁰⁹ WICKE, *Formation*.

³¹⁰ DE CARVALHO, *Home Recording*.

1.3.1 Eine (vereinfachte) Darstellung der Abläufe und Rahmenbedingungen des Feldes der populären Musikproduktion

Es ist in meinen Augen für den weiteren Verlauf der Untersuchung hilfreich, mit einer stark vereinfachten Darstellung der populären Musikproduktion zu beginnen. Man könnte sich deren Verlauf wie eine asymmetrische Sanduhr oder ein überschlagenes Polygon vorstellen, also oben kleiner ausgeprägt als unten: Es existiert eine große Anzahl von Musikern, aus denen sich eine geringere Anzahl von Bands formiert, die ein großes Reservoir von Klangkonfigurationen erzeugen. Einige dieser Bands wiederum durchlaufen erneut eine geringere Anzahl von Studios oder diese substituierenden Einrichtungen mit der ebenfalls geringeren Zahl der dortigen Akteure und versuchen, die Resultate aus diesen Prozessen bei der quantitativ kleinsten Gruppe, den Labels bzw. Verlagen³¹¹, unterzubringen. Von dort aus werden die gewählten Erzeugnisse an erneut selektierende Gruppen, die wiederum größer sind als die Gruppe der Labels, z.B. Radio, Fernsehen, Internet und Verkaufsorte digitaler bzw. physischer Natur, weitergeleitet, um dann bei der größten Gruppe, den Hörern, anzukommen. Durch das Internet ist es den Erzeugern von Songs bzw. Tracks auf der Ebene Musiker, Band, Studio und den Distributoren, d.h. Plattenfirmen, möglich, die ihnen bisher jeweils vorgeschalteten Ebenen zu überspringen, was aber neue Probleme mit sich bringt, die ich an dieser Stelle nicht weiter verfolgen will.³¹²

Diese Skizze ignoriert die diversen horizontalen, vertikalen und diagonalen Verbindungen sowie internen Prozesse, z.B. dass Musiker gleichzeitig Hörer, Produzenten oder Techniker im Studio sein können, sie mit anderen Bands im Wettbewerb um die begrenzte finanzielle und mentale Kapazität der Produzenten/Medienkanäle/Internetuser/Live-Hörer/Labels etc. stehen, jene sich wiederum im Wettbewerb miteinander in finanzieller und soziokultureller Hinsicht befinden, alle von den präsenten Konfigurationen ausgewählter bzw. anvisierter Feldsegmente beeinflusst werden usw. Es geht bei dieser Vereinfachung vor allem um die Betonung der Präselektion klanglicher Konfigurationen und soziokultureller Erscheinungsbilder sowie des Effekts der Beeinflussung zukünftiger Musiker durch diese und die stetige Abnahme verfügbarer Positionen für die Musiker/Bands innerhalb der anvisierten Strukturen. Das Reservoir vorhandener klanglicher Konfigurationen und Erscheinungsbilder wird durch die Verringerung der Quantität der Gruppen immer weiter gefiltert bis zum Moment der me-

³¹¹ Ich werde im weiteren Verlauf der Arbeit von Labels sprechen, da der Schwerpunkt der Untersuchung auf der Arbeit im Tonstudio liegt und nicht auf der Verschriftlichung der Kompositionen, was Verlagsaufgaben beträfe.

³¹² Zur Problematik des Internets für Plattenfirmen vgl. STEINKRAUß, Wettbewerbsanalyse. Zur Selbstvermarktung von Musikern vgl. HERZBERG, Musik.

dialen Distribution. Insofern müsste es zwei übereinanderliegende Sanduhren/Polygone mit verschieden positionierten Engstellen geben: eine für die Anzahl der Akteure, die am geringsten auf der Ebene der durch Labels vertretenen Musiker/Bands ist; eine für das Selektieren von Klangkonfigurationen, die quantitativ am geringsten in der medialen Vermittlung trotz der dann höheren Reichweite ist. Die dann erfolgreicher klanglichen Konfigurationen, in dem Sinne, dass sie an Hörer über die Medienkanäle herangetragen werden, beeinflussen somit das Schaffen der instrumental-kompositorischen und technisch-produzierenden Akteure. Dieser Punkt ist deshalb wichtig, weil die detailliertere Beschreibung meines theoretischen Rahmens hier mit den Musikern beginnt, ich aber nicht der Meinung bin, dass mit ihnen und anschließend an ihre Entäußerungen ein Prozess der Verwertung einsetzt, der diesen angetan wird, sondern dass Musiker bereits vorher durch die Publikationen des industrialisierten Klanggenerierungsprozesses beeinflusst und ihre zu erwerbenden Fähigkeiten entsprechend vorstrukturiert werden. Sie entscheiden sich dann aus verschiedenen Gründen für verschiedene Bereiche des Feldes der populären Musikproduktion und steigen in das Spiel um Positionsverbesserung bzw. -erhaltung ein, indem sie dessen erkennbare Regeln anerkennen und auf massenhaften Konsum orientierte Klangkonfigurationen bzw. Songs publizieren. Weiterhin sind Musiker und deren Entäußerungen nicht Hauptgrund für Erfolg oder Misserfolg derartiger Unterfangen, sie sind lediglich ein Teil einer größeren Formation von zeitgleich disparat stattfindenden Prozessen, an deren Ende möglicherweise der Erfolg in Form von massenhafter Rezeption steht.

Vor dem Moment, in dem Musiker sich entscheiden, in das Feld der populären Musikproduktion einzutreten, können diverse Varianten des Erlernens instrumentaler Fähigkeiten stehen: Kinder können mit vier bis sechs Jahren bereits an Musikschulen (meist klassisch³¹³) unterrichtet worden sein, Teenager entscheiden sich, autodidaktisch anhand von gehörten Songs oder Konzerten ein Instrument zu erlernen, meistens Gesang, Gitarre, Bass oder Schlagzeug (andere Instrumente, z.B. Klavier, Violine oder Cello, zu erlernen, gelingt wegen des gehobenen Schwierigkeitsgrades eher selten), studierte oder studierende Musiker treten mit eigenen Projekten in den Markt ein, um sich so ihren Lebensunterhalt finanzieren zu können, Hobby-musiker mit stabilem Einkommen in anderen Professionen wünschen sich alternative Wege der Statusverbesserung – alle suchen natürlich nach dem oft vergessenen Spaß – usw. Die Besonderheit der populären Musik ist entgegen dem klassischen Musikbetrieb deren Ubiquität

³¹³ Ursache könnte neben der Präferenz der schulischen Bildung für diese Formen des Musizierens und dessen Akademisierung auch die einfachere Vermittlung aufgrund der Bindung an Notenschrift sein, die für Kinder leichter erlernbar ist als zu diesem Zeitpunkt noch relativ abstrakte Konzepte wie Sound oder Arrangement. Vgl. HEILBUT, Klavier.

sowie die Hoffnung auf Erfolg auch ohne akademische Vorbildung und instrumentelle Virtuosität, wobei diese durchaus hilfreich sein kann.

Ruth FINNEGAN zeigt in ihrer Studie über die Stadt Milton Keynes, wie auf basaler Ebene die Voraussetzungen für ein reichhaltiges Musikleben geschaffen werden kann, auch ohne ein Musikschulsystem wie z.B. in Deutschland. Dieses Musikleben erzeugt einen Pool von potentiellen Talenten, deren Ziel zwar nicht unbedingt das Dasein eines Popstars ist, aber es werden die Rahmenbedingungen für den Erwerb der dazu nötigen musikalischen Kompetenzen und Beziehungen geboten.³¹⁴ Sara COHEN beschreibt, wie z.B. junge Arbeitslose bzw. Menschen in unsicheren Beschäftigungsverhältnissen mit dem Spielen in einer Band Hoffnungen auf sozialen Aufstieg verbinden und aktiv darauf hinarbeiten, von einer Plattenfirma unter Vertrag genommen zu werden.³¹⁵ Gleiches gilt für das Casting, welches Antoine HENNION in seiner Publikation wiedergibt: Aspiranten aus diversen Berufen, nur selten studierte Musiker, sprechen beim Produzententeam vor und werden fast ausnahmslos abgelehnt.³¹⁶ Pop-Musiker sind demnach Personen, die meistens in Kinder oder Jugendjahren die Möglichkeit hatten, Instrumente in spezifischen Prägungen (oft klassisch unterrichtet, populär hörend und spielend) zu erlernen und diese Fähigkeiten mit dem Eintritt in das Feld der Popmusik als instrumentale Kompetenzen zu nutzen versuchen. Die relativ niedrige Einstiegsschwelle bei gleichzeitiger Höhe der finanziellen Erlöse für den kleinen Teil jener, die erfolgreich sind (also davon relativ gut leben können³¹⁷), verstärkt aufgrund der dadurch höheren Teilnehmerzahl den Wettbewerb zwischen den Teilnehmenden und unterminiert wegen der feldspezifischen Verlagerung der Schwerpunkte weg von lehrbaren Aspekten wie z.B. Notenlesen, instrumentale Technik, Formenlehre, Funktionsharmonik etc. hin zu individualisierten Aspekten wie beispielsweise Stimmtimbre sowie zahlreichen nichtklanglichen Faktoren, z.B. Aussehen oder Kopplung an Ereignisse, den Wert der schulischen und akademischen Bildungsabschlüsse. Diese haben vor allem Bedeutung in staatlich institutionalisierten Positionen, etwa Musikschulen oder Kunst-Hochschulen, sind für die Rezeption und den Erfolg in der Popmusik indes weitgehend irrelevant.

Musiker kombinieren ihre Kompetenzen fast immer in Form einer Band. Auf die zahllosen Konflikte, die z.B. aus differierenden Vorbildungen oder Ideologien bei solchen Zusammen-

³¹⁴ Siehe dazu etwa besonders die Teile zwei, drei und fünf bei FINNEGAN, *Musicians*, S. 31-190, 295-341.

³¹⁵ COHEN, *Rock Culture*, S. 36-46, 113-134.

³¹⁶ HENNION, *Professionnels*, S. 53-58.

³¹⁷ Da die Definition dessen, was ein „gutes Leben“ sein kann, von Person zu Person variiert und deshalb ungenau ist, möchte ich diesbezüglich folgenden Vorschlag machen: Es sind keine Unterstützungszahlungen von öffentlicher Hand notwendig, das Arbeitspensum ist langfristig nicht gesundheitsschädlich sowie gesichert und erbrachte Arbeit wird angemessen bis überdurchschnittlich bezahlt.

arbeiten entstehen, gehe ich an dieser Stelle nicht ein.³¹⁸ In allen Fällen dominiert der Glaube der Musiker/Bands daran, dass die erzeugten Klangkonfigurationen das Potential haben, im Falle der Distribution und Bewerbung anschlussfähig und profitabel zu sein, selbst wenn sie mit dem persönlichen Geschmack aller Teilnehmer nicht zwingend übereinstimmen.³¹⁹ BOURDIEU nennt solches Verhalten berechnend³²⁰, ich würde es eher der Ergebnisoffenheit des Rezeptionsprozesses sowie dem Verweis auf bereits existierende, erfolgreiche Klangmuster zuschreiben, dass es vorstellbar ist, dass auch Klangkonfigurationen, die ein Akteur selbst nicht bevorzugt, bei anderen Feldteilnehmern Gefallen finden. Existiert ein Band-Oeuvre und ist die Band live spielfähig, zeigen sich die komplexeren Optionen des Produktionsfeldes, die aber letztendlich immer an einen Ort führen: Die Band entscheidet sich dazu, eine EP oder ein Album mit ihren Titeln aufzunehmen und sucht eine geeignete Örtlichkeit mit entsprechendem Personal. Die qualitativ im Verhältnis zu den aufgebrauchten Ressourcen möglichst hochwertige Aufnahme dient meistens dem Verkauf von Tonträgern, verbunden mit der Hoffnung, über diesen zumindest kostenneutral zu arbeiten und ferner weitere, die Position verbessernde Investitionen vornehmen zu können, denn gerade das Spielen in größeren Clubs oder von Konzerten ist in der Anfangszeit – und zuweilen darüber hinaus – fast immer ein Verlustgeschäft.³²¹ Möglich ist weiterhin das Vorstellen besagter Aufnahmen bei einem Label, welches ggf. Potential für weitere Profite in den Klangmustern erkennt. Andere Varianten wären die Akquirierung durch A&R-Personal bei Live-Konzerten oder im Internet, welches anschließend an die Band herantritt und sie zwecks Aufnahme entsprechender Klangmuster ans Tonstudio verweist oder das Nutzen von Plattformen, z.B. Radio, Internet-Wettbewerbe etc., die gezielt unbekannte, aber von den Redaktionen als gut befundene Bands spielen. Diesen Optionen ist gemein, dass hier ebenfalls Wert auf relativ hohe Klangqualität gelegt wird, die durch Projektstudioarbeit oder entsprechende Produzententätigkeiten erst herzustellen ist. In jedem Fall führt der Weg – einmal mehr – ins Tonstudio. Eine dritte Herangehensweise, bedingt durch die Einbrüche des Tonträgergeschäfts in den letzten 15 Jahren, ist das Aufbauen von Projekten durch Produzenten, die dann versuchen, diese bei Labels, mit denen sie bereits in Kontakt stehen, unterzubringen.³²² Mitunter führt sogar das Feedback der Medien, z.B. Radiosender, bei Plattenfirmen dazu, dass Titel neu gemischt oder zugunsten anderer Titel fallen gelassen werden, wie PERCIVAL beschreibt. Zudem seien, wie er ausführt, die

³¹⁸ Im zweiten Teil der Arbeit werden genug Beispiele für diese Feststellung zu finden sein.

³¹⁹ Vgl. etwa die Diskussion von Bandmitgliedern über neue und bestehende Songs bei COHEN, *Rock Culture*, S. 151-155.

³²⁰ BOURDIEU, *Unterschiede*, S. 371 f.

³²¹ FINNEGAN, *Musicians*, S. 114-118, beschreibt beispielsweise die finanziellen Probleme der relativ erfolgreichen Band „Solstice“ und deren Ursachen.

³²² DOUGLAS u.a., *Transcription*; PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 79 f.

Zeitkontingente innerhalb der Radiorepertoires (um den Begriff „Playlist“ zu vermeiden) stark begrenzt und die Interessen bzw. Vorstellungen von Labels sowie Radiosendern öfter divergierend.³²³ Der Weg zur möglichen Verbesserung der Position aller an diesen Prozessen beteiligten Personen führt indes stets über das Tonstudio und beinhaltet somit den Produzenten, auf den ich in Kapitel 1.3.5 gesondert eingehen werde.

Die komplexe und oftmals widersprüchliche Funktionsweise von größeren Labels und deren Vernetzungen mit kleinen Plattenfirmen hat NEGUS in seinen Publikationen, die Funktionsweise von kleineren Labels in diesen Zusammenhängen haben exemplarisch Stephen LEE und David HESMONDHALGH beschrieben.³²⁴ Es ist deren ökonomische Potenz und das Verfügen über Distributionsnetzwerke sowie Kontakte zu Medienkanälen, welche die Einbettung der entstandenen Klangmuster in oder deren Konzipierung für Events und somit ihre massenhafte Konsumtion erst ermöglichen. Der Begriff „Event“ ist diffus und kann z.B. Sportveranstaltungen, Kino- oder TV-Sendungen, Konzerte, das Tanzen in Clubs, das Erscheinen eines neuen Albums im Rahmen einer Release-Party oder das gezielte Hören im heimischen Wohnzimmer als besonderes auditives Ereignis meinen, wobei letzteres mit dem Begriff „Event“ etwas zu groß umschrieben zu sein scheint, aber den diskursiven Charakter des Terminus verdeutlicht.³²⁵ Das Erzeugen der Antizipation oder die Rezeption eines derartigen Events, welches sich durch entsprechende Rezeption als solches konstituiert, ist im Falle der massenhaften Orientierung nur durch die entsprechenden Medienkanäle einschließlich des Internets möglich und Voraussetzung für anschließende Verkäufe physischer oder digitaler Natur, was wiederum deren relativ großen Einfluss auf klangliche Resultate, wie von PERCIVAL erläutert, erklärt. Klangkonfigurationen, die im Rahmen des Popmusikkanons entstehen, aber mangels Akzeptanz als oder Verbindung zu einem Event nicht massenweise rezipiert werden, können zwar diskursiv einem Genre oder der populären Musik allgemein zugeordnet werden, verfehlen aber damit meist ihre eigentliche Intention sowie den daraus sich ergebenden Profit. Der ökonomisch günstigste Fall für Musiker ist demnach, wenn ihre Produkte Strategien und Erwartungen von Hörern entsprechen und daher massenhaft – z.B. zur emotionalen Erbauung im Rahmen von Events – konsumiert werden und diese sich gleichzeitig über die Konsumtion bewusst gegenüber anderen Hörern positionieren.

Es gibt also institutionalisierte, d.h. in nahezu allen Künstlerplanungen auftauchende, als notwendig angesehene Instanzen (z.B. Tonstudio, A&R-Management, Marketing, oft subsumiert

³²³ PERCIVAL, *Music Radio*, S. 162, 214-217.

³²⁴ NEGUS, *Producing Pop*, S. 16-19; LEE, Stephen, *Wax Trax*, passim, HESMONDHALGH, *Post-Punk's attempt*, passim.

³²⁵ So wie ein beliebiges musikalisches Element als „Hook“ funktionieren kann, ist ein „Event“ ebenso die Konstruktion einer Relevanz spezifischer Prozesse. Vgl. zu Hooks in Songs: BURNS, *Typology*.

unter „Plattenfirmen“), die dafür sorgen sollen, dass die von Künstlern/Bands erzeugten Songs jeweils bestimmten, von bereits bestehenden klanglichen Konfigurationen diskursiv beeinflussten, hochgradig technisch vermittelten Richtlinien folgen und bei entsprechender Anschlussfähigkeit durch Distributions- und Werbekanäle (Labels, Verkaufsstellen, Medien) aufgegriffen und entsprechend positioniert werden. Jenes präselektierte Angebot gibt erst den Rahmen vor, in dem diskursive Unterscheidungen zwischen Musikgenres durch Hörer getroffen und Angebote entsprechend ihren Hörstrategien und -erwartungen von ihnen angenommen oder abgelehnt werden können.

Weil nur ein relativ kleiner Teil der diesbezüglich Tätigen vollständig von den verschiedenen instrumentalen, technischen oder mit diesen assoziierten Tätigkeiten leben und Einfluss auf das Feld nehmen kann, aber nahezu alle Akteure in immer wieder neuen Konfigurationen versuchen, ihre zuvor erworbenen Kompetenzen – im Falle der Musiker – oder – im Falle der Labels – ihre Finanzkraft mit Hoffnung auf einen Mehrwert einzusetzen, um in der Hierarchie des Feldes der populären Musikproduktion aufzusteigen oder ihre Position zu erhalten, scheint BOURDIEUS Charakterisierung des Feldes der begrenzten Produktion als von einer chiasmatischen Kapitalverteilung geprägt – ersetzt man Akkumulation von „Kapital“ mit Ansammlung von „Ressourcen“ verschiedener Herkunft – auch auf das Feld der Massenproduktion zuzutreffen.³²⁶ Es existieren demnach durch die historisch-technische Entwicklung der letzten hundert Jahre Akteure³²⁷ – Plattenfirmen, Medien und wenige Künstler – im Feld der Musikproduktion, die durch Investition ihrer im Vergleich zu den ihnen gegenüberstehenden Akteuren hohen Finanzkraft in kulturelle Güter in Form von Tonträgern sowie dem Aufbau von Beziehungsnetzwerken, die Künstler, Produzenten und Medienkanäle beinhalten und damit die Produktion sowie Konsumtion dieser Güter ermöglichen, eine Vermehrung ihrer finanziellen Potenz anstreben und auf diese Weise ihre eingenommene Position im Feld der Produktion erhalten oder verbessern wollen. Diese in sich komplexen Entitäten, inzwischen existieren nur noch drei Major-Labels – Sony, Universal und Warner – sowie ein Zusammenschluss zahlreicher kleinerer Labels in Form des „Merlin-Netzwerks“³²⁸, als Konstrukte besonderer Größe sowie zahllose kleinere Labels sind letztendlich an der Erhaltung ihres Oligopols bzw. ihrer Position interessiert. Auf dieser Ebene könnte man von der Verstetigung mittels Investitionen sprechen. Mein Fokus liegt jedoch auf jenen Scharen von Musikern, Produzenten, Tontechnikern etc., die durch Nutzung der Distributionsnetzwerke von Labels, deren primäre Funktion dies ist und die als multipel vernetzte Konglomerate wirken, ihren Publika-

³²⁶ BOURDIEU, Unterschiede, S. 196-198.

³²⁷ Zu den Anfängen der Musikindustrien u.a. STERNE, Audible Past.

³²⁸ Homepage des Merlin-Networks.

tionen ein möglichst breites Publikum verschaffen wollen. Um den Zugang zu diesem Prozess der Ermöglichung von massenhafter Konsumtion und der daraus potentiell folgenden Profitabilität rivalisieren alle jenen Akteure mit mehr oder weniger großen, kompositorisch-instrumentalen und technischen Fähigkeiten – je nach der vorausgehenden Ausprägung ihrer Kompetenzen – unter Einsatz ihrer wesentlich geringeren finanziellen Ressourcen und der Aufwertung jener Ressourcen/Kompetenzen durch Nutzung von Beziehungsnetzwerken. Je nach gewähltem Marktsegment und Erfolg vollzieht sich die Bewertung jener Bemühungen, wobei die chiasmatische Verteilung der Ressourcen gerne diskursiv zirkulär genutzt wird, um die eigene Position aufzuwerten: Ökonomisch erfolgreiche Bands oder Künstler sind deshalb von der Qualität ihres Schaffens überzeugt, ökonomisch erfolglose Bands oder Künstler sind wegen des Misserfolgs vom kulturellen, dann gerne „nicht-kommerziell“ genannt, Wert ihrer Arbeit überzeugt, der verhindere bzw. der negative Einfluss der präsenten Akteure verhindere, dass sie Erfolg hätten.³²⁹

BOURDIEU schreibt dem Feld der Literatur und allen seiner Ansicht nach analog funktionierenden Feldern im Verhältnis zu dem der Macht eine dominierte Position zu. Seine anschließende Konstatierung einer sukzessiven Entstehung der „literarischen (usw.)“ als spiegelverkehrtem Gegenentwurf zur ökonomischen Ordnung verweist erneut auf den von ihm für seine Untersuchung gewählten Schwerpunkt des begrenzten Produktionsfeldes.³³⁰ Für das (Sub)-Feld der populären Musikproduktion kann die weitgehend dominierte Position bestätigt werden: Sie ist der ökonomischen Logik der Profitgenerierung untertan, die indes nur dann eine Chance hat, für das jeweilige objektivierte Geschmacksprodukt zu funktionieren, wenn entsprechende Möglichkeiten in Form von finanzieller Ausstattung, vorhandenem Distributionsnetzwerk etc., kurz: allen jenen Eigenschaften gegeben sind, welche in der Popmusikproduktion große und kleine Plattenfirmen trotz Internetrevolution nach wie vor relevant sein lassen. Daher liegt die Definitionsmacht dessen, was notwendig ist, um im Feld der Popmusik perspektivisch eine dominierende Position einzunehmen, zumindest in begrenzter Form bei den das Angebot einschränkenden Akteuren, z.B. A&R-Manager, Marketing-Manager etc. So

³²⁹ Vgl. z.B. Anhang 6.2.

³³⁰ Mit der Entstehung und Struktur des literarischen Feldes beschäftigt sich BOURDIEU explizit und verweist dabei auf die Übertragung der von ihm beschriebenen Strukturen und Gesetzmäßigkeiten auf andere kulturelle Sub-Felder, d.h. jene der Wissenschaft, Kunst, Philosophie und – obgleich nicht direkt genannt, aber unter dem Begriff der Kulturproduktion subsumiert – auch jenes der Musik. Diese Felder nähmen wegen der ihnen – wenn auch verschleiert – zugrunde liegenden Abhängigkeit von ökonomischen Gesetzmäßigkeiten innerhalb des Feldes der Macht eine dominierte Position ein, wodurch bestimmte Verhaltensweisen der Kulturproduzenten zu erklären seien. Die Akteure des Feldes der Macht hätten vor allem in den kulturellen und ökonomischen Feldern anhand des Besitzes der dafür jeweils notwendigen Kapitalakkumulationen die Fähigkeit, beherrschende Positionen einzunehmen, während die Konflikte zwischen den Akteuren und/oder Institutionen im Feld der Macht selbst sich um die relative Bewertung spezifischer Kapitalformen drehten, was sich wiederum direkt auf die jeweils zu mobilisierenden Kräfte auswirke. BOURDIEU, Regeln, S. 341-353.

kann erklärt werden, warum neue Künstler im Pop- oder Klassikbereich meistens gutaussehend, charismatisch, stimmungsgewaltig etc. sind oder aber zumindest in dieser Art propagiert werden, um einige Beispiele zu nennen.³³¹ Es liegt aber an der eigentümlichen Dynamik des Feldes der Popmusik, dass jene Verhandlungen darüber, was notwendig ist oder nicht bzw. welche Positionierungen als legitim oder illegitim angesehen werden, nicht allein von besagten Firmen, sondern zusätzlich von Hörern, Kritikern, Medienvertretern und Künstlern geführt werden.³³² Nur mittels dieses Sachverhalts ist es zu erklären, dass Akteure von begrenzt dominierten bzw. kaum präsenten zu begrenzt dominierenden bzw. präsenten Positionen im Feld aufsteigen, obwohl sich ihre Kernaktivität, welche die eingenommene Position bedingt, gar nicht oder nur marginal verändert hat. Sogar größere zeitliche Abstände zwischen Herstellung des die kollektiven Entscheidungen repräsentierenden Tonträgers in objektivierter Form und dem Eintreten der profiterzeugenden Rezeption durch den Kampf um Distinktion sind diesbezüglich möglich, was sich mit BOURDIEUS Darstellung der zeitlichen Abhängigkeit und Veränderungen der Strategien deckt.³³³ Konkret: Die Veröffentlichung eines Albums durch ein Label garantiert angesichts der Masse von Publikationen keine sofortige oder überhaupt massenweise Rezeption, aber auch im Falle einer solchen noch kein Gefallen, d.h. potentiellen Einsatz im Kampf um Distinktion. Derartige Prozesse laufen, trotz riesiger Marketingbudgets und -strategien, die sich, weil alle Distributoren-Akteure sie konzentriert einsetzen³³⁴, häufig gegenseitig neutralisieren, ohne Kontrollmöglichkeiten der Künstler und auch Distributoren ab, sobald das Presse- sowie Audiomaterial angefertigt und veröffentlicht wurde, obwohl erstgenannte finanziell dafür aufkommen müssen.³³⁵

Führt ein Resultat zum kurz- oder mittelfristig anhaltenden wirtschaftlichen Erfolg im Feld der Konsumtion, verlagert sich die Abhängigkeitsbeziehung zwischen Produzierenden und Distribuierenden in starkem Maße: Letztgenannte sind aufgrund der initial getätigten Investitionen und nach der Etablierung eines Künstlers daran interessiert, möglichst langfristig von diesem zu profitieren³³⁶, während besagte Künstler ihre neugewonnene Präsenz oder vielmehr die dadurch erzeugte Verfügbarkeit zusätzlicher Ressourcen oft in zusätzliche künstlerische

³³¹ BOURDIEU, Unterschiede, S. 332.

³³² WICKE, Formation.

³³³ BOURDIEU, Regeln, S. 254 f.

³³⁴ BURGESS, Interview with Lauren Christy; PERCIVAL, Music Radio, S. 185-199.

³³⁵ BURGESS, Art, S. 169; KURP/HAUSCHILD/WIESE, Musikfernsehen, S. 104.

³³⁶ Die Strategie der „One-Hit-Wonder“ wird hier für die Argumentation ausgeblendet, gehört aber zum Repertoire von Firmen. Akteure in diesen Verhältnissen können generell als begrenzt dominiert durch ihr Verhältnis zum Distributor, meist ohne Chance auf Veränderung der Positionierung, wahrgenommen werden, Vgl. ENGH, Popstars, u.a. S. 113-115, 205. Zugleich werden so auch die hohen Summen erklärbar, die mitunter an etablierte Stars gezahlt wurden: KURP/HAUSCHILD/WIESE, Musikfernsehen, S. 104.

Freiheiten umzuwandeln suchen.³³⁷ Sie können dadurch hinsichtlich der Anforderungen in einem spezifischen Bereich, ihrem jeweiligen Genre, definierend tätig werden, was wiederum die Ideologie von „Echtem“ gegenüber „Imitierten“, nur innerhalb des Feldes der Popmusikproduktion, tangiert.³³⁸ Der beschriebene Vorgang perpetuiert sich selbst und dessen Auswirkungen auf die Positionen und Positionierungen sind daher stets – in besonderer Geschwindigkeit – reversibel. Zwar wurde das dafür maßgebliche Informations- und Distributionsmonopol der großen Konzerne durch die Verbreitung des Internets gebrochen, allerdings ändert dies nichts an den nur begrenzten zeitlichen und ökonomischen Kapazitäten des jeweiligen Konsumenten. Die Chancen, Aufmerksamkeit und Rezeption zu erzeugen, stehen in Verbindung mit etablierten und/oder gut vernetzten Akteuren besser als bei einer eigenständigen Veröffentlichung im Internet oder bei einem kleineren Label, zum Internet mit seiner nahezu kostenfreien Informationsverbreitung existierte und existiert für Privatpersonen oder sehr kleine Vertriebe aber keine Alternative. Obwohl es somit objektiv nicht länger möglich ist, den ohnehin schon eingeschränkten „Gesamtbereich der von jedem Produktionsfeld angebotenen Produkte“³³⁹ über technische-logistische Faktoren einzuschränken, vollzieht sich eben jene zusätzliche Einengung in medialer Form mittels der durch ökonomisch-sozialen Einsatzes etablierten Präsenz der von den Distributoren als geeignet empfundenen oder selbst konzipierten³⁴⁰ Produkte im Zusammenhang mit den limitierten Rezeptionskapazitäten zeitlicher und kognitiver Natur der Hörer.

1.3.2 Pierre Bourdieu und das Feld der populären Musikproduktion

Will man das von BOURDIEU zur Verfügung gestellten Instrumentarium auf die Rolle und Funktion des Produzenten anwenden, muss zuerst der Prozess der Generierung und Anwendung kulturellen Kapitals³⁴¹ primär durch die von ihm so bezeichnete „legitime“ Kultur bzw. den „legitimen“ Geschmack und der von ihm angeführte Musikbegriff thematisiert werden. Dazu gehört die Bewertung von Musik als stärkstem Klassifikationsinstrument des legitimen Geschmacks, sei es der Konzertbesuch oder das Spielen eines Instruments, wobei sich BOURDIEU maßgeblich auf die europäische Kunstmusik des 17. bis 20. Jahrhunderts, sowohl auf jene Werke, die als anspruchsvoll gelten würden als auch auf solche, die durch ihrer Verbrei-

³³⁷ Z.B. der Rechtsstreit zwischen George Michael und Sony 1994. NEGUS, *Popular Music*, S. 47.

³³⁸ BOURDIEU, *Unterschiede*, S. 389.

³³⁹ BOURDIEU, *Unterschiede*, S. 363.

³⁴⁰ ENGH, *Popstars*, passim.

³⁴¹ Zu den verschiedenen Kapitalsorten und ihren Erscheinungsformen vgl. BOURDIEU, *Kapital*, S. 49-79; DERS., *Unterschiede*, S. 171-399.

tung an Wert verloren hätten, bezieht. Hinzu kommen noch Jazz und Chansons im mittleren und populären Geschmack, beide unter bestimmten Voraussetzungen auf dem Weg zur Legitimation. Die gesellschaftliche Bewertung von Musik als „am meisten vergeistigte aller Geisteskünste“ und die daraus resultierenden Formen der auch klassenspezifisch geforderten „richtigen“ Auseinandersetzung mit dieser begreift BOURDIEU als Konstruktion zur Genese von Differenzen gegenüber jenen Akteuren, die dazu nicht in der Lage seien. Weiterhin formuliert er, dass die Musik nichts aussage und nichts zu sagen habe und die extremste Form der „Verleugnung der Welt“ darstelle.³⁴² Diese Lesart von Musik klassischer Provenienz als Existenz um ihrer selbst Willen und der für die entsprechende Wertschätzung nötigen „richtigen“ ästhetischen Höreinstellung findet sich bereits vorher, z.B. bei ADORNO.³⁴³ Ihr gegenüber steht die vermeintlich niederen Beweggründen folgende und in ihren natürlichen Effekten deswegen auch minderwertige populäre Musik³⁴⁴, was bis in die Gegenwart Relevanz für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit populärer Musik hat, z.B. in Form von analytischen Zugängen, welche die Frage nach der musikalischen Qualität oder der inneren Wertigkeit von Songs meist unter Nutzung des Instrumentariums für die Analyse tradierter abendländischer Kunstmusik beantworten sollen.³⁴⁵ Die Konzentration auf klassische Musik und das weitgehende Ignorieren der populären Musikformen durch BOURDIEU dürfte maßgeblich auf zwei Faktoren zurückgehen: Erstens wurden die Daten in den 1960er/70er Jahren erhoben, d.h. in einem Zeitraum, in welchem der heute dominierende Popmusikmarkt sich zwar in seiner fortgeschrittenen Ausprägung befand, aber noch nicht seine gegenwärtig feststellbare Omnipräsenz und Ausdifferenzierung erreicht hatte.³⁴⁶ Zweitens handle es sich beim französischen Tonträgermarkt um einen mit einigen Besonderheiten ausgestatteten, was vor allem die Dominanz von nationalen gegenüber anglo-amerikanischen Produktionen in anderen für den Tonträgermarkt relevanten Ländern wie z.B. Deutschland beträfe.³⁴⁷ Eine vergleichbare Studie würde heute, da die in den verschiedenen Führungspositionen der Felder situierten Akteure mit den entsprechenden Vertretern der Fraktionen innerhalb des Sub-Feldes der Massenproduktion, seien es die Beatles oder Rolling Stones, ABBA oder Genesis, Pet Sounds oder Sgt. Pepper etc., sozialisiert worden wären, mit Sicherheit anders aussehen und eine eingehendere Auseinandersetzung mit den Erzeugnissen der populären Musikproduktion erfordern.

³⁴² BOURDIEU, Unterschiede, S. 36-43.

³⁴³ Vgl. u.a. ADORNO, Typen musikalischen Verhaltens, S. 183, DERS. Lage der Musik, S. 729-777.

³⁴⁴ BOURDIEU, Unterschiede, S.761.

³⁴⁵ Zur Kritik an dieser Vorgehensweise vgl. WICKE, Popmusik in der Analyse, Bsp. für diese Vorgehensweise vgl. u.a. HAWKINS, Popscore; KEISTER/SMITH, Ambition; EVERETT, Beatles.

³⁴⁶ WICKE, Popmusik als Industrieprodukt.

³⁴⁷ HENNION, Professionnels, S.12.

Es ist daher einleuchtend, warum FRITH und FISKE den Begriff des kulturellen Kapitals in ihren Texten für die populäre Musikkultur fruchtbar zu machen suchten³⁴⁸, denn BOURDIEU beschäftigt sich zwar mehrfach mit dem Feld der Massenproduktion, nutzt dieses jedoch nur als Negativfolie zur Herausarbeitung der Einflüsse und daraus resultierender Verhaltensweisen von Feldakteuren, die dem autonomen Hierarchisierungsprozess folgen.³⁴⁹ Dabei geht er aber nicht im Detail auf die Ähnlichkeit der Konflikte zwischen dem autonomen und heteronomen Pol und den Konflikten innerhalb des Massenproduktionsfeldes ein, die genau auf jene Prozesse der Generierung von kulturellem und symbolischen, nur eben unter anderen Vorzeichen, Kapital – ich bleibe hier in BOURDIEUS Terminologie³⁵⁰ – abzielen: Eine besondere Glaubwürdigkeit von Künstlern sei nur wegen deren Desinteresse an materiellem Gewinn gegeben, wobei genau jene Attitüde sich langfristig in Profite eintauschen ließe.³⁵¹ Die Durchsetzung autonomer Prinzipien in der Kulturproduktion, die Unsicherheit, ob Investitionen sich überhaupt amortisierten, die Kopplung der Verortung als kommerziell oder nicht-kommerziell an die Quantität des Publikums³⁵² etc. seien weiterhin charakteristisch. Die Entsprechung der Differenz zwischen anerkannten und um Anerkennung kämpfenden Akteuren auf der autonomen wie auf der heteronomen Seite des Feldes und deren Strategien³⁵³ erlaubt die Schlussfolgerung, dass jener Prozess im Rahmen der jeweiligen Sub-Felder sowohl für die sie austragenden als auch für die die Produkte konsumierenden Akteure kulturelles Kapital generieren könne, welches, der spezifischen Dynamik des Feldes der Massenproduktion folgend³⁵⁴, in andere Kapitalformen umwandelbar ist. Eben jene spezifische Dynamik lässt BOURDIEUS Annahme, dass das „opus operatum“ jenseits von absolutem Desinteresse und zynischer Berechnung³⁵⁵ aus reinen Differenzbestrebungen zu anderen Akteuren des Produktionsfeldes ohne Intention entstehe³⁵⁶ und aufgrund der Homologie der Felder, d.h. dem glei-

³⁴⁸ FRITH, *Performing Rites*, S. 9, 36-42, FISKE, *Economy*, passim.

³⁴⁹ Das heteronom dominierte Sub-Feld der Massenproduktion tritt bei BOURDIEU z.B. als „Trojanisches Pferd“ auf, womit der Nachfrage zugängliche Produzenten gemeint sind, welche die interne Hierarchisierung und Arbeit der Produzenten des Sub-Feldes der eingeschränkten Produktion bedrohten. BOURDIEU, *Regeln*, S. 341-350.

³⁵⁰ Vgl. den folgenden Abschnitt 1.3.3.

³⁵¹ BOURDIEU, *Regeln*, S. 342.

³⁵² BOURDIEU, *Regeln*, S. 344 f.

³⁵³ BOURDIEU, *Regeln*, S. 348 f.

³⁵⁴ WICKE, *Formation*.

³⁵⁵ BOURDIEU, *Unterschiede*, S. 371 f.

³⁵⁶ Dem Feld der durch die Ausprägung der relevanten Merkmale, d.h. der wie auch immer gearteten Kapitalformen, bestimmbaren objektiven Positionen liegt nach BOURDIEU das als „Raum der Lebensstile“ bezeichnete Feld der Positionierungen gegenüber, welche versetzt zur objektiv feststellbaren Position stünden oder mit ihr übereinstimmen. Die Beziehung zwischen Position und Positionierung stellt sich über ein System von Dispositionen her, der „Habitus“, welches die letztendliche Nutzung der gegebenen Startbedingungen in Form der Struktur der verschiedenen Kapitalformen bedingt und in wahrnehmbare sowie dadurch erst klassifizierbare Handlungen oder Produkte im Feld der Positionierungen überträgt. Der Habitus generiere demnach über die Umwandlung jener der spezifischen objektiven Position innewohnenden Grenzen und Möglichkeiten in je nach Ausprägung der individuellen Dispositionssysteme differierende objektive und bewertende Praxisformen. Diese

chen Streben nach Differenz zwischen Akteuren des Konsumtionsfeldes, stets einen Abnehmer finde, für das Feld der Musikproduktion nicht mehr vollständig zutreffen³⁵⁷: Allein die Übersättigung des Tonträgermarktes, um nur einen Faktor zu nennen, und die diesen Zustand erzeugende und erhaltende hohe Anzahl von Neuerscheinungen pro Monat in diversen Genres und Sub-Genres macht dies unmöglich.³⁵⁸ Gleichzeitig erwachsen bestimmte Anstrengungen natürlich aus der Konkurrenzsituation zwischen verschiedenen Produzenten, deren angestrebte Positionierungen – hier in Form von Klangkonfigurationen – mittels einer bewussten Mischung aus versuchter Antizipation zweckgebunden etablierter Elemente und Techniken, d.h. dem Bezug auf bestehende Neigungen des Konsumfeldes³⁵⁹, sowie künstlerisch-handwerklichem Anspruch erzeugt werden, was sich von einer reinen Auftragsmentalität, wie sie BOURDIEU beschreibt³⁶⁰, ebenso wie vom ihm andererseits formulierten Desinteresse an den gesellschaftlichen Funktionen ihres Schaffens³⁶¹ unterscheidet. Weiterhin können die Produzenten von Popmusik, obwohl REITSAMER derartiges formuliert³⁶², ihre Werke nicht wirklich auf den Publikumsgeschmack mit dem Ziel eines prädestinierten Erfolges abstimmen, selbst wenn sie es wollten³⁶³: Die Unberechenbarkeit des Geschmacks, wenn auch im vermeintlich klar definierten und doch diffusen, weil stets modifizierbaren Rahmen der Genres der Popmusik, die sich in Verkaufszahlen äußert, ist ein noch immer nicht vorhersehbares Phänomen.³⁶⁴

konstituierten sich erst über Unterschiede zu anderen „klassifizierten und klassifizierenden Praxisformen“ vollständig und ermöglichten gemeinsam mit jenen die Bildung des Raums der Lebensstile sowie dessen Wahrnehmung. Da eine derartige Wahrnehmung die verinnerlichte Idee einer Teilung der Gesellschaft in soziale Klassen voraussetzt, spricht BOURDIEU vom Habitus als strukturierte, d.h. die Konstruktion von und die Einteilung der Gesellschaft in Klassen unbewusst anerkennend, und strukturierende, d.h. der in diesem Rahmen erzeugten sowie bewertend wirkenden Praxis, Struktur. Resultate, als „opus operatum“, d.h. Werke oder erworbene Gegenstände von Akteuren, bezeichnet, der strukturierenden Struktur, „modus operandi“ genannt, seien ohne diesbezügliche Intention stets aufeinander und zudem auf alle Praxisformen Angehöriger der gleichen Klasse abgestimmt. BOURDIEU, Unterschiede, S. 277-286, DERS., Regeln, S. 365-371, DERS., Sozialer Raum, S. 17 f.

³⁵⁷ BOURDIEU, Unterschiede, S. 367-373; DERS., Regeln, S. 259-263.

³⁵⁸ WICKE, Popmusik als Industrieprodukt; Bundesverband Musikindustrie, Musikindustrie in Zahlen 2012, S. 19, Musikindustrie in Zahlen 2015, S. 19-21.

³⁵⁹ BOURDIEU, Unterschiede, S. 363.

³⁶⁰ BOURDIEU, Regeln, S. 344 f.

³⁶¹ BOURDIEU, Unterschiede, S. 368.

³⁶² REITSAMER, Do-it-yourself-Karrieren, S. 46 f.

³⁶³ BOURDIEU, Regeln, S. 395.

³⁶⁴ WICKE, Formation; BECKER, Art Worlds, S. 122 f.

1.3.3 Eine kritische Auseinandersetzung mit den Konzepten und Termini Bourdieus in Bezug auf die Funktionsweise des Feldes der populären Musikproduktion

BOURDIEUS Analyse der gesellschaftlichen Verhältnisse und deren Veränderungen oder Erhaltung basiert auf Daten und Rahmenbedingungen, die inzwischen über vierzig Jahre alt und heute in dieser Form nicht mehr zutreffend sind. Mehrere Elemente seiner auf diesen Daten basierenden Theorien sind für das Anliegen meiner Arbeit gewinnbringend, bestimmte Termini jedoch zu stark konnotiert, um sie trotz ihrer Nützlichkeit in BOURDIEUS Herangehensweise für meinen Ansatz verwenden zu können; einige Begrifflichkeiten wiederum sind für die Beschreibung der Prozesse des zu untersuchenden Bereichs nicht ganz treffend. Dies betrifft vor allem den Kapital-Begriff, welcher von BOURDIEU genutzt wird, um zahlreiche Fähigkeiten, finanzielle Liquidität, Beziehungsnetzwerke etc. in ihrer Verwendung zur Verbesserung der eigenen Position in einem jeweils spezifischen Feld zusammenzufassen.³⁶⁵ Obwohl ein derart etablierter Sammelbegriff bei der Deskription der zu untersuchenden Sachverhalte hilfreich wäre, ist ein mit der Verwendung dieses Terminus verbundener Anspruch der Abbildung von Prozessen der Makroebene auf der Mikroebene in der Gegenwart nicht mehr zu halten: Zu groß sind die Diskrepanzen zwischen den von mir zu beobachtenden Abläufen der Musikproduktion, die sich um das Tonstudio herum und innerhalb desselben konzentrieren gegenüber jenen Prozessen, welche die Geschicke und Ausrichtungen international agierender Mischkonzerne, die jene Resultate des Studios dann zu verwerten versuchen, in diversen Betätigungsfeldern bestimmen. Anders formuliert: Es ist inzwischen völlig heterogen, wie Inhaber von Führungspositionen in großen Technologie-, Misch- oder anderen Konzernen gekleidet sind, was sie essen, wie sie mit Angestellten umgehen oder über welche Qualifikationen sie verfügen.³⁶⁶ Die Investition in ein kurz- oder mittelfristig wenig profitables Unternehmen zieht für divers aufgestellte Großaktionäre zudem fast nie einen sofortigen Abstieg nach sich, weil die Abhängigkeit von solchen Investitionen in diesem Kontext nicht existentiell ist. Entgegen der Funktionsweise von Kapitalströmen im Sinne großer finanzieller Sum-

³⁶⁵ Generell ist die in zahlreichen Publikationen zu beobachtende Verwendung von Bourdieus Kapital-Terminologie, die auf der Analyse sehr spezifischer französischer Verhältnisse einer bestimmten Phase der bürgerlich-kapitalistischen Klassengesellschaft beruht, zu problematisieren. Das fraglose Übertragen der Ergebnisse einer sehr begrenzten und zugleich – wie BOURDIEU selbst zugibt – nicht wirklich repräsentativen, da mit einem bestimmten Erkenntnisinteresse vollzogenen Datenerhebung auf sich vier bis fünf Dekaden später deutlich anders darstellende oder ohnehin sehr spezifische Verhältnisse, wie z.B. im Feld der populären Musikproduktion, sollten demnach kritisch gesehen werden, auch wenn die grundsätzlichen Erkenntnisse BOURDIEUS hinsichtlich der Reproduktion von Fähigkeiten, Beziehungen und Ressourcen etc. natürlich zutreffend sind. Vgl. BOURDIEU, Unterschiede, S. 784-786.

³⁶⁶ Natürlich existieren verschiedene Unternehmenskulturen, in denen die genannten Aspekte unterschiedliches Gewicht haben, wobei die Bewahrung einer Unternehmenskultur jedoch unerheblich wird, sofern Umsatz, Profit oder Rendite nicht den Erwartungen der Aktionäre oder Analysten entsprechen.

men, die in verschiedenen Zusammenhängen in Erwartung von Renditen investiert werden und durch deren Flexibilität die Positionen der Investierenden fast nie gefährdet sind, vollziehen sich Vorgänge in den von mir angenommenen, zu betrachtenden Zusammenhängen unter Einsatz von Kompetenzen, Beziehungsnetzwerken und auch Geldmitteln in Hinsicht auf ein jeweils konkretes Resultat – dem Erzeugen eines Tonträgers mit klanglichem Inhalt – von dessen Erfolg der weitere Verlauf der Karriere und die damit verbundenen Position innerhalb des Feldes maßgeblich abhängt. Des Weiteren ist der Kapitalbegriff für BOURDIEUS Gesellschaftskonzept deswegen treffend, weil die Akkumulierung des Kapitals der Erhaltung der eigenen Position im ständigen Wettbewerb diene, d.h., die Akkumulation und Investition des Kapitals wirkt verstetigend, da alle Teilnehmer eines Feldes parallel diesbezügliche Anstrengungen unternähmen.³⁶⁷ Im Gegensatz zu dieser Beschreibung sind die Investitionen, bzw. der „Einsatz“ der Akteure im von mir beschriebenen Feld primär auf die Nutzung einer antizipierten Feldspezifik als Ermöglichende sozialer Mobilität ausgerichtet, deren Vorteile jedoch ungewiss und meist temporär sind.³⁶⁸ Aufgrund dieser Diskrepanzen hinsichtlich der Abläufe zwischen der Ebene der Kapitalströme internationaler Konzerne und den Abläufen der Musikproduktion, die meistens den Kleinstunternehmen zuzuordnen sind, d.h. weniger als zehn Angestellte und unter zwei Millionen Jahresumsatz oder Bilanzsumme vorweisen³⁶⁹, nehme ich Abstand vom Kapitalbegriff BOURDIEUS und werde eine eigene Begrifflichkeit vorschlagen.

Ebenfalls vermeiden möchte ich die Einteilung des Produktionsfeldes der Popmusik in heteronome und autonome Bereiche, von denen letztgenannte nach David HESMONDHALGH ihren Weg in das Sub-Feld der Popmusik gefunden hätten.³⁷⁰ Zwar weisen diese Bezeichnungen von BOURDIEU³⁷¹, die er zur Unterscheidung zwischen Massenproduktion und begrenzter Produktion nutzt, auf Phänomene hin, die in Form von Abgrenzungen der musikalisch Tätigen voneinander gerne evoziert werden, tatsächlich jedoch eher der Ideologie der sie Ausprechenden zugeordnet werden können. Als Ideologie bezeichne ich die jeweils spezifischen, diskursiv wirkenden, bereits bestehenden oder selbst generierten Aussageformationen, mit der Musiker und Produzenten eine Position anhand ihrer Wahrnehmung des Feldes einnehmen.³⁷² Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Prinzipien der Verbreitung und Bewerbung des Sub-Feldes der Massenproduktion vom Sub-Feld der begrenzten Produktion,

³⁶⁷ BOURDIEU, Unterschiede, S. 210-276, 462-498.

³⁶⁸ Auf die meiner Meinung nach passende Begrifflichkeit des „Einsatzes“ sowie die hier genannte Spezifik des betrachteten Feldes werde ich weiter unten eingehen.

³⁶⁹ Was ist ein KMU?

³⁷⁰ HESMONDHALGH, Bourdieu, S. 222.

³⁷¹ BOURDIEU, Regeln, S. 341-346.

³⁷² Zur Begrifflichkeit „Diskurs“, seiner Herkunft und Wirkung siehe Abschnitt 1.3.4.1.

was z.B. Aufnahmen oder Konzerte zentraleuropäische Musik der letzten drei- bis vierhundert Jahre angeht, aufgegriffen werden, so dass beide sich in dieser Hinsicht teilweise angleichen³⁷³: Es wäre unerheblich, so Peter WICKE, ob der massenhaft vertriebene Tonträger Popmusik oder Orffs „Carmina Burana“ enthalte³⁷⁴, womit diese Unterscheidung zumindest im Sub-Feld der kulturellen Massenproduktion weitgehend hinfällig ist. Das teilweise vorhandene Unbehagen zahlreicher Produzierenden und Konsumierenden der Popmusik über die offensichtliche Ausrichtung dieses Produktionsfeldes auf Profite und die Verflechtung mit ökonomisch potenten Feldteilnehmern spiegelt sich z.B. in den eigentlich nicht greifenden Unterscheidungen zwischen kommerzieller, gerne als „Mainstream“ bezeichnet, und nicht-kommerzieller, dann als „alternativ“ oder „underground“ beschrieben, Musik³⁷⁵ oder den damit einhergehenden Fragen nach der Authentizität von Künstlern³⁷⁶ wider.³⁷⁷ Dementsprechend gehe ich davon aus, dass Akteure im gesamten Feld der (populären) Musikproduktion stets, wenn auch nicht ausschließlich, auf ein konkretes Marktsegment und entsprechenden Mehrwert abzielen, sobald sie mit ihren Erzeugnissen in die Öffentlichkeit treten, ohne diese Interesselage als zwingend nachteilig für die Qualität der Resultate oder dieses Verhalten, entgegen BOURDIEU³⁷⁸, als primär berechnend oder zynisch bewerten zu wollen.

Im Folgenden werde ich, orientiert an BOURDIEU in vieler Hinsicht treffender Analyse des Feldes kultureller Produktion, die von mir übernommenen Termini Feld, Position, Positionierung sowie die Konzepte des Habitus und später der Verkennung der eigenen Position im Feld sowie der Anerkennung der etablierten Spielregeln, bei BOURDIEU „Doxa“ und „illusio“ genannt³⁷⁹, hinsichtlich ihrer Nützlichkeit für mein Vorhaben untersuchen und ggf. modifizieren, um deren Funktion in meinem zuvor beschriebenen Modell³⁸⁰ zu erklären. Damit zunächst die Problematik des bei BOURDIEU omnipräsenten Kapitalbegriffs vermieden werden kann, schlage ich als zusammenfassenden Begriff für Kompetenzen und diverse Ressourcen jenen des „Einsatzes“ vor. Gegenüber vergleichbaren Termini wie z.B. „Investition“ oder „Aufwand“, die relativ nahe am Kapitalbegriff sind, hat jener des „Einsatzes“ verschiedene Vorteile: Zunächst einmal fasst er, ähnlich dem Kapital-Begriff BOURDIEUS, bei entsprechen-

³⁷³ Ich ziele mit dieser Aussage auf die Bewerbung von klassischen Musikern wie David Garret oder Lang Lang als Stars oder den Event-Charakter von Veranstaltungen oder Festivals, bei denen solche Akteure mitwirken.

³⁷⁴ WICKE, Formation.

³⁷⁵ WICKE, Popmusik als Industrieprodukt.

³⁷⁶ Vgl. dazu u.a. MOORE, Authenticity, S. 209-223.

³⁷⁷ BOURDIEU, Regeln, S. 345 f., HESMONDHALGH, Bourdieu, S. 217.

³⁷⁸ BOURDIEU, Unterschiede, S. 371 f.

³⁷⁹ Die Auseinandersetzung mit diesem Konzept und seiner Legitimität erfolgt im Zusammenhang der Kritik Bruno LATOURS in Abschnitt 1.3.7.

³⁸⁰ Vgl. Abschnitt 1.3.1.

der Definition alle technischen, kulturellen, sozialen Aktivitäten und finanziellen Aufwendungen verschiedener Akteure des Feldes der Musikproduktion, welche ein Resultat in Form eines Tonträgers hervorbringen, zu einem komplexen Gebilde zusammen. Weiterhin hebt dieser Terminus den Spielcharakter des Prozesses hervor³⁸¹, in den eingetreten wird. Dabei meine ich nicht nur den Einsatz für jenes Spiel im übertragenen Sinne, welches BOURDIEU beschreibt³⁸², sondern weiterhin die tatsächliche Nähe der Vorgänge zum Glücksspiel, weil es, anders als bei einem Studium oder Schulabschluss, keine Garantien, eben auch keine vermeintlichen in Form von Titeln oder einlösbaren Versprechungen³⁸³, im Feld der Popmusik gibt, wie an zahlreichen diesbezüglichen Äußerungen oder Publikationen zu erkennen ist.³⁸⁴ Darüber hinaus steckt in dem Wort „Einsatz“ eine weitere Besonderheit des Feldes: Mit der jeweils spezifischen Form des klanglichen Resultats in Kombination mit den dazugehörigen, nichtmusikalischen Aspekten kann, ähnlich dem gesetzten Betrag z.B. beim Roulette, nur einmal hoher Gewinn in komplexer Form, d.h. durch Tonträger, Konzerte, Merchandise etc., gemacht werden – wenn überhaupt. D.h., nicht nur sind die Chancen marginal, sondern der Effekt der Abnutzung tritt, ungleich dem Roulette, wo man einfach erneut Geld mit gleichem Wert setzen kann, noch viel stärker in Kraft: Genutzte Klangkonfigurationen können nicht

³⁸¹ Johan HUIZINGA formuliert eine Definition des Spiels und seiner Bedeutung für die Kulturgenealogie, die einige Berührungspunkte mit meinem Ansatz aufweisen: „Der Form nach betrachtet, kann man das Spiel also zusammenfassend eine freie Handlung nennen, die als ‚nicht so gemeint‘ und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den Spieler völlig in Beschlag nehmen kann, an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird, die sich innerhalb einer eigens bestimmten Zeit und eines eigens bestimmten Raums vollzieht, die nach bestimmten Regeln ordnungsgemäß verläuft und Gemeinschaftsverbände ins Leben ruft, die ihrerseits sich gerne mit einem Geheimnis umgeben und durch Verkleidung als anders von der gewöhnlichen Welt abheben.“ Einigen Übereinstimmungen wie die Freiheit des Handlungseintritts, das Stehen außerhalb des gewöhnlichen Lebens in Form von Stars, Konzerten, Ereignissen, das völlige Aufgehen in diesem Spiel und die deutliche Abhebung von der Umwelt samt geheimnisvoller Aura durch Kleidung, abgesonderte Konzerte bzw. Hörerlebnisse, Spannung der Ereignisse und die daraus folgenden, nicht präzise zu erklärenden Glücksmomente stehen indes Eigenschaften und Facetten der Eigenschaften gegenüber, welche nicht deckungsgleich sind. Die Annahme einer „festen Kulturform“, welche die Wiederholung ermöglichen müsste, müsste zumindest diskutiert und verschieden definiert werden, auch die zeitliche und räumliche Begrenzung dieses Spiels ist nicht auf das gesamte Feld anwendbar. Gleiches gilt für den ordnungsgemäßen Verlauf, ist doch gerade die Verletzung bestimmter etablierter Ordnungen in verschiedener Hinsicht ein zentrales Element des Feldes der Kulturproduktion. Besonders deutlich tritt der Unterschied in dem Formulieren der Ziele des Spiels als „außerhalb des Bereichs des direkt materiellen Interesses“ liegend hervor. Eine genauere Betrachtung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden wäre in von der vorliegenden Arbeit gesonderter Form sicherlich reizvoll. HUIZINGA, *Homo Ludens*, S. 9-37.

³⁸² BOURDIEU, *Unterschiede*, S. 389, 734-755.

³⁸³ Das Problematische wäre nach BOURDIEU der Prozess der Entwertung von Titeln, deren Wert von ihrer Seltenheit abhängt, durch eine höhere Anzahl von Absolventen der Institutionen im Zuge von Umstellungsstrategien, deren Intention die Prävention des gesellschaftlichen Abstiegs der jeweiligen betroffenen Klassen oder Klassenfraktionen angesichts schwindender alternativer statuserhaltender Kapitalsorten sei. Die sich ursprünglich von den Zeit und ökonomisches Kapital Investierenden erhofften Gewinne fielen in solchen Fällen geringer aus als beim Beginn der Aufwendung antizipiert. BOURDIEU spricht von einer Veränderung des Wechselkurses zwischen ökonomischem und kulturellem Kapital als Resultat der „Bildungsexplosion“ und damit einhergehenden „Titelinflation“. BOURDIEU, *Kapital*, S. 61-63, zur Wirkung von Titeln: DERS., *Unterschiede*, S. 39-60, zur Entwertung der Bildungstitel: DERS., *Unterschiede* S. 221-255.

³⁸⁴ BURGESS, *Art*, S. 91-100, WICKE, *Popmusik als Industrieprodukt*; BURGESS, *Interview with Lauren Christy*, BECKER, *Art Worlds*, S. 122 f.

einfach aus eigener Kraft erneut positioniert werden, sondern haben ihren Charakter als Novität mit dem Erfolg oder sogar ihrer Publikation verloren.³⁸⁵ Der vorteilhafte Effekt des vielfachen Gewinns dessen, was investiert wurde, kann zwar auch in einem größeren Abstand nach erstmaliger Veröffentlichung eintreten, wobei zwischenzeitlich die Gefahr der Abnutzung des Klangdesigns besteht, der Effekt bleibt jedoch gleich: Es existiert einmalig ein mehr oder weniger langer Zeitraum, in dem das klangliche Resultat soziale, kulturelle und ökonomische Profite produzieren kann, bevor der Prozess für alle Beteiligten, begünstigt durch die hohe Geschwindigkeit der Abnutzung von Klangkonfigurationen innerhalb des gewählten Bereiches der populären Musikproduktion, erneut beginnt.³⁸⁶ Lediglich die Ausgangsposition kann sich für Produzierende z.B. aufgrund eines erfolgreichen Albums verändern, weil Kontakte, Aufmerksamkeit, akkumulierte Ressourcen etc. dieser zugutekommen, d.h., in solchen Fällen handelt es sich um ein sequentielles Aufsteigen innerhalb des Feldes mittels sich wiederholender Prozesse, auf welches von den Beteiligten gehofft wird und eine Erhöhung des verfügbaren persönlichen Einsatzes ermöglicht. Ein weiterer, eigentlich trivialer Fakt ist bezüglich der Einmaligkeit zudem, dass im Normalfall veröffentlichte Tonträger von Hörern nur ein einziges Mal erworben werden und anschließend die Umgebung des Käufers mit bis zu sieben Kopien legal versorgen.³⁸⁷ Diese Einschränkung zu erwartender Profite kann durch technische Umbrüche oder anderweitige Ansätze umgangen werden³⁸⁸, bedingt aber die Notwendigkeit des stärker ausdifferenzierten, massenhaften Absatzes. Schlussendlich zeigt sich die Einmaligkeit der Wirkung in der Bindung an die Zeit der Publikation. Damit meine ich die zuvor bereits angesprochene Zeitspanne, in der erstens das Sounddesign einer klanglichen Konfiguration generell als modern gilt und zweitens der Abnutzungseffekt durch Zirkulation im Feld für diese noch nicht eingesetzt hat. Geht man z.B. von einer alltäglichen Situation aus, in der sich ein seinerzeit als epochal gehandeltes Album im Besitz einer Familie mit Kindern befin-

³⁸⁵ MASSEY, Glass, S. 16. Mit Erfolg meine ich ein Ausnutzen des Profitpotentials eines Songs in einem gewissen Zeitraum. WICKE, Popmusik als Industrieprodukt.

³⁸⁶ Jener Abnutzungseffekt rührt vor allem von der Logik der Profitmaximierung her, durch die Songs z.B. in der Heavy-Rotation platziert werden, um möglichst viele Konsumenten und somit möglichst viele mögliche Käufer zu erreichen, wodurch der Song oder das Album sich in den entsprechenden Charts höher positionieren, wodurch wieder mehr potentielle Käufer aufmerksam werden usw. Das Konzept erfolgreicher Songs oder Alben wird dann von anderen Akteuren leicht variiert oder gezielt nachgeahmt, um die noch vorhandenen und vermuteten Profite nicht alleine der Konkurrenz zu überlassen, was zu einer zügigen Erschöpfung des Reizes neuer Klangideen und ihrem baldigen Abstieg in der Gunst der Akteure des Feldes der populären Musikproduktion bzw. zu deren Empfinden als Normalität bei den Hörern führt. Ein gutes Beispiel dafür ist der Auto-Tune-Effekt, der aus dem R'n'B-Bereich der Gegenwart nicht mehr wegzudenken ist, aber wohl angesichts des mitunter exzessiven Einsatzes in zahllosen Songs kaum noch als Besonderheit wahrgenommen werden dürfte.

³⁸⁷ Ich gehe hier von der deutschen Rechtsprechung aus. Vgl. Gesetze im Internet.

³⁸⁸ Gemeint sind z.B. Kontextveränderungen wie das Etablieren neuer Medien und Abspielgeräte (z.B. DVD, Blu-Ray) bzw. der Rückgriff auf ältere Medien aus diversen Gründen (z.B. Schallplatten) oder das Veröffentlichen von bekanntem Material in unbekannter Weise (z.B. das digitale Re-Mastering von alten Aufnahmen, Veröffentlichungen von Studiovorproduktionen bzw. Bootlegs allgemein usw.). Durch derartige Erneuerungsprozesse wurden bereits mehrfach Absatzkrisen behoben, vgl. WICKE, Popmusik als Industrieprodukt.

det, denen dieses Album noch nicht geläufig ist, könnte davon ausgegangen werden, dass dessen Anhören für sie neuartig ist, da der Abnutzungseffekt noch nicht eingesetzt hat³⁸⁹, das Klangdesign für sie aber angesichts der Geschwindigkeit der Fortentwicklung eben dessen wenig revolutionär, eher gewöhnlich oder veraltet sein dürfte³⁹⁰ – ganz abgesehen vom fehlenden Wissen um den soziokulturellen Kontext älterer Popmusik.

Umgangen werden kann diese Problematik der zeitlich bedingten Einmaligkeit klanglichen Materials samt fehlendem soziokulturellem Rahmen durch zwei verschiedene Prozesse der Musikproduktion: Coverversionen und Sampling. Der Rückgriff auf erprobte Klangmuster durch Künstler unterliegt davon abgesehen jedoch durchaus der gleichen Problematik der Einmaligkeit, man denke z.B. an das „Grey Album“ – zwar ein Mash-Up, aber es sei in diesem Zusammenhang erwähnt³⁹¹ – oder an Cover-Acts wie die „A-Teens“, welche anfänglich ausschließlich modernisierte Versionen des ABBA-Repertoires anboten. Das Dekontextualisieren und Einbauen in neue Klangkonfigurationen bestimmter Passagen kann eine extrem breite Nutzung ermöglichen, so z.B. beim Drum-Break von „Amen, Brother“ als stilbildend für ein komplettes Sub-Genre in tausendfacher Nutzung³⁹², oder an eben jene Einmaligkeit gebunden sein, wenn z.B. Wiz Khalifa für seinen Song „Never Been“ aus dem Spiel „Chrono Trigger“ ein Sample verwendet oder Nas „Für Elise“ von Ludwig van Beethoven. Derartige Aktualisierungsversuche bestimmen, was zukünftig innerhalb bestimmter Genre-Grenzen möglich ist und verwerten besagte exponierte Samples/Werke/Songs meist final. Ausnahmen bilden lediglich extrem erfolgreiche Titel, z.B. „Enjoy the Silence“ von Depeche Mode, die dann (in anderen Genres) gecovered werden oder Songversionen von Künstlern, die Songs ein vollständig anderes Klangbild geben, z.B. Johnny Cashes Version von „Hurt“ (ursprünglich von den Nine Inch Nails) oder Seethers „Careless Whisper“ (ursprünglich von Wham!) und dies meist aus einer etablierten Position im Feld heraus tun.

Der Sammelbegriff „Einsatz“ scheint mir für die Zusammenfassung der Bestrebungen der Feldteilnehmer und die durch die Feldgegebenheiten determinierten Charakteristika der darauf abzielenden Bemühungen, Ressourcen und Kompetenzen geeignet zu sein. Dieser Ein-

³⁸⁹ Natürlich könnte besagter Abnutzungseffekt gerade deswegen eingesetzt haben, weil gemeinsam verbrachte Zeit, z.B. im Auto oder der Wohnung, meistens von der Musik der Eltern mit entsprechenden Äußerungen über die Qualität der heutigen im Vergleich zur damaligen Musik geprägt wird.

³⁹⁰ Diese Rezeption widerspricht nicht einem möglichen Gefallen und einer positiven Bewertung, die herrschenden Diskursen folgt. Eine Bewertung als „veraltet“ würde sich vor allem aus den Fortschritten im Klangdesign und der Aufnahmequalität speisen. Sounds und Klänge, die z.B. in den 1960er und 1970er Jahren revolutionär waren, klingen im Vergleich zu modernen Samples oder Klanggeneratoren deutlich schlechter und die allgemeine Qualität von Studioproduktionen hat mit der digitalen Revolution gleichfalls zugenommen.

³⁹¹ Vgl. für ein Plädoyer zur Wertung von Mash-Ups als schützenswerte, künstlerische Eigenleistung SINNREICH, Mashed Up, passim.

³⁹² Wem das Drum-Break nicht geläufig ist, wird im Internet bei der Suche nach „Amen Break“ schnell fündig, daher verzichte ich hier auf einen direkten Verweis.

satz kulminiert in der Fertigstellung einer jeweils projektbezogenen Klangkonfiguration, weswegen ich sowohl bei der Zusammenfassung der individuellen, kollektiven Investitionen zur Fertigstellung derselben als auch von dieser als „Einsatz“ sprechen werde. Während der Einsatz von Akteuren innerhalb des Studios darauf abzielt, die Gestaltung des Ergebnisses und das Verhalten der anderen Beteiligten zu beeinflussen, stellt das Ergebnis den Einsatz dar, den die daran beteiligten Akteure kollektiv als Chance für Statusverbesserungen im Feld gegenüber Ergebnissen anderer Kollektive zu nutzen gedenken.

Die Termini Position, Positionierung, Habitus und Feld verwende ich weitgehend nach BOURDIEU: Die Position ist bestimmt durch die vorstrukturierten Kompetenzen und verfügbaren Ressourcen des jeweiligen Akteurs, die Positionierung wird mit diesen Voraussetzungen und bestimmten Verhaltensweisen, welche in ihrer Gesamtheit den Habitus ergeben, mehr oder weniger bewusst eingenommen und das Feld stellt die Gesamtheit der verschiedenen Positionen und Positionierungen samt deren objektiven Verbindungen zueinander dar.³⁹³ Da ich im Zuge der Mikrostudien nur einen geringen Teil der Verhaltensweisen von Musikern und anderem Studiopersonal beobachten werde und es mir primär um die Einwirkungen der Akteure aufeinander in diesem konkreten Kontext geht, möchte ich eher von „habituellen Strukturen“ sprechen, da ich in dieser Hinsicht nur über stark begrenzte Daten verfügen dürfte. Von „Habitus“ könnte ich dann sprechen, wenn spezifische Verhaltensweisen übergreifend in differierenden Studiosituationen, d.h. unterschiedliche Konfigurationen von anwesenden Personen, verschiedene Tage, längere Zeiträume zwischen den beschriebenen Verhaltensweisen etc., beobachtbar wären. Position und Positionierung werden bei BOURDIEU mittels der verschiedenen Kapitalsorten eingenommen und legitimiert, aufgrund der zuvor genannten Konnotation des Terminus „Kapital“ distanzieren mich von diesem und spreche von Ressourcen und/oder Kompetenzen, zusammengefasst als Einsatz, die besagte Positionen und Positionierungen ermöglichen. Das Feld der Popmusik unterteilt sich in die Felder der Produktion und Konsumtion, die durch die in beiden Sub-Feldern präsenten Akteure der Distribution verbunden werden. Die Geschwindigkeit der Feldentwicklungen ist dabei Fluch und Segen zugleich, da sie einerseits zur Unberechenbarkeit desselben und die damit verbundene Zeitlichkeit zur hohen Fluktuation der Relevanz bezogen auf Soundkonfigurationen beiträgt, andererseits benötigt wird, um die Veröffentlichungsfrequenz und -quantität der Plattenfirmen und die an jene angeschlossenen Industrien zu legitimieren: Firmen der Klanggenerierung,

³⁹³ Zum Begriff „Position“: BOURDIEU, Unterschiede, S. 202-204, S. 251 f.; DERS., Kapital, S. 72. Zur „Positionierung“ im „Raum der Lebensstile“: DERS., Regeln, S. 365-371, zum „Habitus“: u.a. DERS., Unterschiede, S. 277-286; zum Feldbegriff: BOURDIEU/WACQUANT, Reflexive Anthropologie, S. 127, ähnlich lautend: BOURDIEU, Regeln, S. 365.

z.B. Native Instruments, XLN-Audio oder U-HE, profitieren ebenso von dem dadurch entstehenden Bedarf und erzeugen ihn wiederum wie elektronische bzw. Printmedien, z.B. Rolling Stone, Bravo, Spex usw., die auf Neuigkeiten von Personen von erzeugtem Interesse, den nächsten potentiellen Superstar oder Geheimtipp etc. oder die gesamte an die Live- und Studiosituation angeschlossene Herstellung von Instrumenten, Controllern und Software, z.B. RME, Apogee, Focusrite, Roland, Yamaha, Korg, M-Audio, Steinberg, Avid, Ableton usw.³⁹⁴, angewiesen sind. Resultat jener Geschwindigkeit der Publikation, die mitunter in krassem Gegensatz zum jeweiligen Zeitaufwand der individuellen Erzeugnisse stehen kann³⁹⁵, und der daraus entstehenden Angebotsmasse ist der nur eingeschränkte Einfluss auf den tatsächlichen Erfolg bestimmter Publikationen trotz mitunter optimaler Rahmenbedingungen oder das nicht vollständige Ausschöpfens eines Erfolges gerade wegen suboptimaler, von Dritten verursachter Voraussetzungen.³⁹⁶

Ich werde deswegen von einer begrenzten Definitionsmacht gegenüber der Definitionsmacht der dominierenden Akteure nach BOURDIEU³⁹⁷ sprechen und würde gleichzeitig die Bezeichnungen „dominiert“ und „dominierend“ relativieren wollen: BOURDIEU beschreibt den Unterschied zwischen dem Machbaren, Realistischen und dem Möglichen, aber wegen der Rahmenbedingungen Utopischen bzw. Unvernünftigen innerhalb des Feldes der Literatur, welcher determiniere, was überhaupt in einem Feld als neue Kunst entstehen und rezipiert werden könne.³⁹⁸ Inwiefern die innerhalb der tatsächlichen Eingrenzung mittels verschiedener Parameter platzierten Angebote an die Hörer jedoch tatsächlich rezipiert werden und wenn ja, in welcher Weise, entzieht sich zu großen Teilen jenen Akteuren, die aufgrund ihrer Präsenz eigentlich dominant wirken sollten. Die durch Einsatz von Ressourcen erreichte Präsenz erzeugt aber keine automatische Dominanz, denn der Kauf von Tonträgern bestimmter Künstler kann den Hörern nicht oktroyiert werden.³⁹⁹ Vermeintlich „dominierte“ Künstler/Bands sind nicht unbedingt gezwungen, sich den momentanen Gegebenheiten anzupassen, da sie auf die

³⁹⁴ Vgl. zur Diskussion des Begriffs „Musikindustrie“ bzw. „music industry“: WILLIAMSON/CLOONAN, Rethinking.

³⁹⁵ Damit beziehe ich mich auf die Diskrepanz zwischen Erzeugung eines Musikalbums in jeglicher Hinsicht gegenüber dem meistens nur kurzen Zeitraum der Präsenz in den Medien, selbst im Falle des ökonomisch-künstlerischen Erfolges, wobei die an erfolgreiche Releases anknüpfenden Tournéen auf verschiedene Weise (z.B. Ankündigungen bzw. Werbung, Presseberichte, Kritiken, Mund-zu-Mund-Propaganda) die Dauer der Vergewärtigung des Tonträgers für Fans des Künstlers verlängern.

³⁹⁶ NEGUS, Music Genres, S. 58 f.; BECKER, Art Worlds, passim; PERCIVAL, Music Radio, S. 207-234.

³⁹⁷ BOURDIEU, Unterschiede, S. 248-266.

³⁹⁸ BOURDIEU, Regeln, S. 371-378.

³⁹⁹ Neben dem Dasein von Tonträgern und Musik als Luxusgut, welches gegenüber lebensnotwendigen Ausgaben für z.B. Essen, Trinken und – in gewisser Weise – Strom nicht zwangsläufig erworben werden muss, stehen die nach wie vor verfügbaren alternativen und mitunter illegalen Wege des Erwerbs von oder des Zugangs zu Musik. Es besteht somit in zweierlei Hinsicht neben der Frage des persönlichen Gefallens keine Garantie, dass bestimmte Musik gekauft wird, jenes Bedürfnis dazu muss, anders als bei den lebensnotwendigen Gütern, grundsätzlich erst erzeugt werden.

Geschwindigkeit der Veränderung des Feldes hoffen können. Selbst vermeintlich dominierende Akteure können sich der zuvor beschriebenen Zeitlichkeit nicht entziehen, wie das Beispiel des Labels SAW zeigt.⁴⁰⁰ Eine grundsätzliche Definitionsmacht ist lediglich auf der Ebene der Distributionsnetzwerke vorhanden, weil diese, entweder in Form von Labels oder Medienkanälen, bestimmen, wer Zugang zur Präselektion klanglicher Konfigurationen erhält – die immer noch in hoher Quantität auftreten – und auf diesem Wege den Bereich des Machbaren definieren. Die ggf. dadurch erreichte Präsenz kann aber nicht umgewandelt werden in eine dauerhafte Dominanz des Einflusses, dazu ist das zu beeinflussende Feld zu disparat und schnelllebig.⁴⁰¹ Daher verwende ich anstatt der Bezeichnungen der „dominierten“ oder „dominierenden“ Akteure im Kontext der potentiellen Rezeption durch Hörer im Konsumtionsfeld den Begriff der Präsenz. Nutze ich die Termini „dominiert“, „dominierend“, „herrschend“, „Definitionsmacht“, meine ich damit stets deren hier beschriebenen, relativen Einfluss, der zwar höher ist als von weniger oder nicht präsenten Akteuren, aber eben nicht tatsächlich dominierend oder definierend im Sinne einer umfassenden Beeinflussung oder gar Prädetermination der Entwicklungsrichtung der Feld-Segmente. Vielmehr verstehe ich darunter den Einfluss momentan präsenter, mehr oder weniger erfolgreicher Entwürfe klanglicher Konfigurationen in Kombination mit soziokulturellen Wertungen, zu denen sich alle Teilnehmer verhalten können, aber nicht müssen. Dementsprechend ausdifferenziert präsentiert sich der zu betretende Markt auch, so dass BOURDIEUS Beschreibung des Konflikts zwischen Häresie und Orthodoxie im Feld der Kulturproduktion⁴⁰² innerhalb der Popmusikproduktion nicht zu greifen scheint: Man hätte es mit zahllosen Orthodoxien und Häresien zu tun, müsste diese erst einmal definieren und zügig würde das Eine zum Anderen werden, wie z.B. an der Etablierung der Muttersprache für Bands aus dem deutschsprachigen Bereich gegenüber der englischen in Songs, z.B. im Hip-Hop, Pop oder Rock seit den 2000er Jahren ersichtlich ist.⁴⁰³ Weiterhin liegt es an der Geschwindigkeit der Feldentwicklung, die gleichzeitig problematisch und doch gewollt zu sein scheint, dass eine tatsächliche Orthodoxie mit sie verteidigenden Instanzen in der Produktion von Popmusik kaum entwickelt ist, womit diese Begrifflichkeiten meiner Meinung nach für diese Prozesse nicht zutreffen.⁴⁰⁴ Klangkonfigurationen un-

⁴⁰⁰ O'HARE, Stock.

⁴⁰¹ Deswegen existieren Verweise auf die Langlebigkeit und den Einfluss bestimmter, dann als „groß“ bezeichneter Bands oder Künstler, wie z.B. Depeche Mode, U2, Madonna, R.E.M. usw.

⁴⁰² BOURDIEU, Unterschiede, S. 574; DERS., Regeln, S. 400-404.

⁴⁰³ In bestimmten Bereichen ist Deutsch daher die präsentere Sprache, obwohl es natürlich immer noch englischsprachige Gruppen deutscher Herkunft gibt, z.B. die Beatsteaks, (bis zum Album „Muttersprache“) Sarah Connor, Leslie Clio, Alphaville.

⁴⁰⁴ Das Festhalten an bestimmten Rahmenbedingungen wie z.B. der ABABCB-Form, drei bis fünf Minuten Dauer oder der Suche nach immer neuen Soundkonfigurationen könnte als Orthodoxie bezeichnet werden, allerdings existieren innerhalb der Popmusik nicht wirklich Konflikte um die Veränderungen dieser, weil sie entweder

terliegen der bereits erwähnten Schnellebigkeit und können durch retrospektive Zugriffe, z.B. Blue-Eyed-Retro-Soul der britischen Sängerinnen Duffy oder Adele, oder Dekontextualisierungen, wie z.B. das Nutzen von Elementen, auch über ein Sample hinaus wie im Falle von Gnarls Barkleys „Crazy“⁴⁰⁵, davon temporär befreit werden. Abgesehen von diesen Vorgehensweisen wäre es feldbedingt ein sinnloses Unterfangen, die Anstrengungen der Generierung von Klangkonfigurationen auf den bewussten Erhalt der Aktualität bestimmter Klangformen in einer Musikform auszurichten, die auf klanglicher Ebene von ständigem technischen Fortschritt und seinen Auswirkungen auf Sound lebt.

Zusammengefasst subsumiere ich die Kombination der Vielzahl von instrumentalen, kompositorischen und technischen Kompetenzen, die finanziellen Investitionen, sozialen Aufwendungen, durch diese legitimierte Diskurse um Positionierungen sowie die bereits vorhandenen Vorteile unter dem Sammelbegriff „Einsatz“, weil dieser dem besonders risikobehafteten, tatsächlichen Spielcharakter, der Einmaligkeit der jeweiligen Positionierung sowie der Zeitlichkeit des Resultats meiner Meinung nach gerecht wird. Der Begriff verweist ferner auf den erhofften Effekt des (teilweise rapiden) Aufstiegs innerhalb des Feldes und setzt sich in dieser Hinsicht ebenfalls vom Kapital-Begriff BOURDIEUS ab. Außerdem taucht jener Terminus im Kontext des Spielbegriffs bei BOURDIEU auf⁴⁰⁶, ohne jedoch eine so zentrale Rolle wie im beschriebenen Modell einzunehmen. Damit wird einerseits die Anlehnung an dessen Konzepte ersichtlich, andererseits aber die angesprochene Problematik des Kapital-Begriffs umgangen. Die Termini Position, Habitus, Positionierung und Feld verwende ich in Anlehnung an BOURDIEU, während Kernelemente wie „dominierend“, „dominiert“ oder „Definitionsmacht“ für das Feld der Popmusikproduktion relativiert, Deskription und Wertung bestimmter Verhaltensweisen als „orthodox“ und „häretisch“ bzw. als „Orthodoxie“ sowie „Häresie“ für die hier zu betrachtenden Prozesse der Gegenwart als nicht zutreffend angesehen werden.⁴⁰⁷

Um überhaupt entsprechend vorstrukturierte und strukturierende Kompetenzen zwecks Erreichens einer Feldpositionierung einsetzen zu können, sind verschiedene Faktoren und Vorgän-

nicht stattfinden oder genrespezifisch ausgelagert werden, z.B. in den Bereich Math-Core, Heavy Metal, Post-Rock usw. Damit wird einem Konflikt im Feld durch die Ausdifferenzierung desselben entgangen, während die eigentlich damit angegriffenen Klangkonfigurationen sich in ihrem etablierten Marktsegment weiter verkaufen. Zudem stehen die Distribuierenden solchen Diskursen bezüglich irgendwelchen Konsequenzen recht gleichgültig gegenüber, weil nicht ausgeschlossen ist, dass ein Anhänger eines Genres sowohl die nach BOURDIEU als „häretisch“ oder „orthodox“ bezeichneten Publikationen konsumiert, worauf es letztendlich ankommt; vielmehr würden solche vermeintlichen Konflikte für das Marketing genutzt werden. Meiner Meinung nach ist das Feld der Popmusikproduktion daher diesbezüglich zu ausdifferenzieren, als dass eine sinnvolle Deskription und Analyse mit diesen Begriffen möglich wäre.

⁴⁰⁵ Der Song basiert auf Streichersätzen und Harmoniestrukturen eines Titels der Filmmusik des italienischen Films „Preparati la bara“ (engl. Titel variierend, u.a. „Django, prepare a coffin!“) von 1968.

⁴⁰⁶ BOURDIEU, Unterschiede, S. 389, 734-755; DERS., Eigenschaften, S. 109-113.

⁴⁰⁷ Anders würde ich die historische Genese des Feldes der Popmusikproduktion und der Popmusik allgemein beschreiben, wie aus dem folgenden Absatz erkenntlich wird.

ge notwendig. Die Entstehung von Anerkennung und das Ziel der Entwicklung bestimmter Fähigkeiten im Feld der Popmusik setzen eine bereits erfolgte Um- bzw. Neubewertung popmusikalischer Erzeugnisse als Ergebnis eines historischen Prozesses voraus, welcher nach ähnlichen Prinzipien verlaufen ist, wie der von BOURDIEU beschriebene Prozess der Veränderungen im literarischen Feld der beschränkten Produktion. Neue Akteure benutzten im Feld der Popmusikproduktion neue Strategien der Differenzierung, welche von den etablierten Konsumenten/Produzenten als Herausforderung empfunden und abgelehnt, gerade deshalb aber als progressiv und erstrebenswert von den neuen und aufsteigenden Konsumfraktionen wahrgenommen wurden.⁴⁰⁸ Sukzessive, bedingt durch den Aufstieg der diese Strategien nutzenden Akteure/Konsumenten in (begrenzt) dominierende Positionen, setzten, hier unter Mithilfe von finanzstarken Unternehmen zur Distribution der zum Rezipieren notwendigen Produkte, also Tonträger und Abspielgeräte, diese Formen der Musikpraxis durch und veränderten so das gesamte Feld samt den darin zu findenden Positionen bzw. Positionierungen.⁴⁰⁹ Der Prozess der Diskreditierung des Althergebrachten und der immer wieder einsetzende Effekt der Abnutzung durch Zeitlichkeit sowie Kanonisierung führte zu einer Umformung des Feldes der Musikproduktion mittels begrenzter Definitionsmacht derer, die ihre Positionen mit den neuen Formen, hier der Popmusik, verbanden und/oder verbesserten, wodurch der vormals sakrosankte, Status generierende Nimbus der abendländischen Kunstmusik zwar nicht völlig beseitigt, aber für Teile des Konsumtionsfeldes auf den Stand des „Klassikers“, des Altmodischen reduziert wurde. Innerhalb des Feldes der mehr oder weniger, je nach Standpunkt, legitimierten Popmusik vollziehen sich besagte Abnutzungs- und Erneuerungs- bzw. Anerkennungs- oder Differenzierungsprozesse zwischen den Akteuren des Produktions- und Konsumtionsfeldes immer wieder und in relativ hoher Geschwindigkeit, was eben jene spezifische Dynamik des Feldes der populären Musikproduktion ausmacht.⁴¹⁰ Dadurch übertreffen diese mehr oder weniger anerkannten Kulturprodukte, welche zwar immer noch nicht den gleichen, klassenübergreifend distinguierenden Wert wie die abendländische Kunstmusik besitzen, trotz der diese präferierenden Schulbildung die Reichweite und Relevanz der abendländischen Kunstmusik klassenübergreifend bei weitem und können auf eben dieselbe Weise

⁴⁰⁸ In diesem historischen Zusammenhang halte ich BOURDIEUS Terminologie für zutreffend: BOURDIEU, Regeln, u.a. S. 397-404.

⁴⁰⁹ Für einen kurzen Überblick hinsichtlich der Faktoren, welche die Genese des heute unter Popmusik firmierenden Marktes begünstigten, wie z.B. der Zusammenfall von Rock'n'Roll und Verfügbarkeit von Abspielgeräten wie dem Kofferradio Regency TR-1 vgl. WICKE, Elvis Presley.

⁴¹⁰ WICKE, Formation.

wie jene in endlosen, aber primär ideologischen Teilungen und Unterteilungen⁴¹¹ Differenz und deshalb Distinktion erzeugen.⁴¹²

Zusammengefasst betrachte ich ein Feld der populären Musikproduktion, welches auf die massenhafte Konsumtion verhältnismäßig weniger Klangkonfigurationen abzielt, die jeweils bestimmten technisch-formalen und klanglichen Richtlinien entsprechen und in Kombination mit gesellschaftlichen Ereignissen, die durch wenige, ökonomisch potente Distributoren jener Konfigurationen gemeinsam mit den medialen Erzeugern der dazu notwendigen Ereignisse vermittelt bzw. erzeugt werden, auftreten und mit finanziellem Gegenwert bezahlt werden. Die präselektierten, in großer Anzahl und hoher Geschwindigkeit erscheinenden Klangkonfigurationen stehen in direkter Konkurrenz zueinander um die begrenzten finanziellen, zeitlichen und kognitiven Kapazitäten der Hörer und bilden zugleich die Grundlage für zahlreiche daran anschließende Prozesse der Musikindustrien, z.B. der Klangerzeugung oder dem Verreiben soziokultureller Informationen. Sie stellen dabei allerdings nur einen Bruchteil der vorhandenen Klangkonfigurationen dar, die von ebenfalls massenhaften – wenn auch in geringerer Zahl als die potentiellen Hörer, zu denen sie gleichfalls gehören – Akteuren unter Einsatz ihrer kulturellen Kompetenzen in der Hoffnung bereitgestellt werden, dass jene als Einsatz im Spiel um soziokulturellen und finanziellen Aufstieg wirksam werden und durch die Aufnahme in die Präselektion Profit erzeugen. Dieser Mehrwert hätte die gewünschte Folge, dass besagte Künstler von ihren kulturellen Fähigkeiten ihren Lebensunterhalt ohne fachfremde Arbeit bestreiten könnten sowie Anerkennung für diese sowie die Resultate ihres Handelns von Seiten der Rezipienten erhielten, sie also präselektierte und wirtschaftlich erfolgreiche Akteure eines begrenzt dominierten Feldes werden. Um überhaupt für die Auswahl der zu distribuierenden Klangmuster in Frage zu kommen und dadurch die Möglichkeit der massenhaften Rezeption zu erhalten und zu erzeugen, benötigen Künstler und Bands eine Art Vermittler als technisches und soziokulturelles Korrektiv, welchen sie in der Person des Produzenten finden, dessen Rolle je nach gewähltem Marktsegment stark variiert. Mit diesem wird sich in Kapitel 1.3.5 gesondert befasst.

⁴¹¹ BOURDIEU, Unterschiede, S. 36.

⁴¹² HESMONDHALGH, Bourdieu, S. 217 f., 222.

1.3.4 Diskurse und Machtbegriff nach Michel Foucault

Die Einbeziehung der Konzepte von Michel FOUCAULT (1926-1984) geschieht aus verschiedenen Gründen: Zum einen erlaubt es die Auseinandersetzung mit dem Diskurs-Konzept FOUCAULTS, der sich im permanenten Fluss befindenden Konstituierung von Popmusik hinsichtlich einer Ebene gerecht zu werden – der Sprache und dem Wissen beteiligter Akteure an Studioprozessen als System von Aus- und Einschließungen basierend auf diskontinuierlichen Ereignissen sowie deren gleichzeitigen Gemeinsamkeiten resultierend in Klang. Zum anderen weisen seine Untersuchungen zur Wirkungsweise von Disziplinierungstechniken auf der Mikroebene und seine Definition von Machtausübung Gemeinsamkeiten mit im Studio zu beobachtenden Strategien zur Umsetzung spezifischer Entscheidungen zwischen den Akteuren auf, auch wenn eine direkte Übertragung, ähnlich wie bei BOURDIEU, aus in Abschnitt 1.3.4.2 erläuterten Gründen nicht möglich ist. Zudem integriert bereits BOURDIEU den Diskurs in sein Konzept des Habitus.⁴¹³ Eine Diskursanalyse, die in Form einer FOUCAULT'SCHEN ohnehin nicht existiere⁴¹⁴, kann allein bestimmte Verhaltensweisen nicht erklären, wie Patrick KURY am Beispiel der Einreisepolitik der Schweiz in den Jahren 1942 bis 1944 darzulegen sucht.⁴¹⁵ Umgekehrt kann ein reines Feststellen von verfügbaren Ressourcen und durch sie erzeugte Hierarchien sowie sich daraus ergebenden habituellen Strukturen ohne Berücksichtigung der ablaufenden Sprachspiele bezüglich des zu generierenden Produktes in Kombination mit dem – wenn überhaupt nur partiell zu determinierenden – dahinterstehenden Wissen der beteiligten Akteure kein vollständiges Bild der Studiosituation ergeben. Immerhin hängen alle dortigen Gegebenheiten gemeinsamer Produktion kultureller Gegenstände von der Positions- und Absichtsbestimmung durch kommunikative Mittel ab. Die Studiosituation scheint nur wenig geprägt von körperlichen Interaktionen zu sein, wenngleich die Körpersprache bei Konflikten oder begleitend zur Kommunikation bzw. dem Einspielen/Einsingen etc. wichtig ist. Die Auseinandersetzungen bzw. Positionsbestimmungen finden primär verbal statt, d.h., das zu erhebende Material wird zu einem großen Teil aus Kommentaren zu und Gesprächen über Klang bestehen, was eine Herangehensweise erfordert, die eben jener sprachlichen Fokussierung der Prozesse gerecht werden kann.

⁴¹³ BOURDIEU formuliert, dass der Diskurs sich aus dem Zusammenwirken von sprachlichem Habitus und sprachlichem Markt konstituiere. Darüber hinaus könne davon ausgegangen werden, so SARASIN, dass der Habitus nicht nur Diskurse generiere, sondern von ihm umgebenden Diskursen und den durch diese geschaffenen Rahmenbedingungen gleichsam beeinflusst wird, was BOURDIEU wiederum als sprachlichen Markt bezeichnet. BOURDIEU, *Der sprachliche Markt*, S. 115-126; DERS., *Was sprechen heißt*, S. 93 f.; SARASIN, *Foucault*, S. 107.

⁴¹⁴ KELLER, *Diskurse*, S. 73-77.

⁴¹⁵ KURY, *Wer agiert*.

1.3.4.1 Diskurse, deren Wirkung und Diskursanalyse

Der Diskurs-Begriff bei FOUCAULT veränderte sich im Laufe seiner Arbeit, bevor er die Auseinandersetzung mit diesem schließlich zugunsten der Analytik von Macht einstellte.⁴¹⁶ Da ausführlichere Darstellungen besagter Bedeutungsverschiebungen existieren⁴¹⁷, soll eine kurze Wiedergabe genügen. Die Bezeichnung „Diskurs“ taucht in seinen Publikationen zuerst in der „Archäologie des Wissens“⁴¹⁸ auf und ist für seine Antrittsvorlesung am Collège de France 1970 titelgebend. FOUCAULT formuliert, der Diskurs wirke dahingehend, dass Sprechende wüssten, was gesagt werden könne und was nicht, wer über bestimmte Sachverhalte reden dürfe und wer nicht. Ähnlich beschreibt es BOURDIEU hinsichtlich der Autorisierung von Sprechern, thematisiert dabei jedoch nicht das Unsagbare bzw. Ausgeschlossene.⁴¹⁹ Laut FOUCAULT gäbe es spezielle Ausschließungsmechanismen wie die Grenzziehung (z.B. zwischen Wahnsinn und Vernunft, Qualifizierten und nicht-Qualifizierten), Verbote und den Willen zum Wissen bzw. den Willen zur Wahrheit, die bestimmte, sich zeitlich verändernde Rahmenbedingungen schafften. Als Beispiele für diejenigen Prozesse, durch welche „in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert“ würden und welche die Aufgabe hätten, „die Kräfte und Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen [...]“, führt er u.a. die Rolle des Autors, die Funktion des Kommentars sowie die Wirkungsweise der Disziplinen an.⁴²⁰ Auffällig in besagtem Text ist vor allem die ausschließend-negierende Deskription der Wirkungsweise von Diskursen, welche FOUCAULT später revidiert: Im Januar 1977 bezieht er sich konkret auf diesen Text und bewertet seine Herangehensweise an die Frage des Wirkens von Diskursen darin als unzureichend. Er würde die vor allem negativen Mechanismen in Form einer reinen Verknappung des Diskurses durch die Macht nicht mehr derart formulieren.⁴²¹ Ähnlich äußert er sich bereits 1975: Wenn Macht ausschließlich negativ wirken würde, „wäre sie sehr zerbrechlich“. Er betont vielmehr die generierende, Wissen hervorbringende Funktion, d.h. die positive Wirkung der Macht.⁴²² Somit erzeuge auch der jeweilige Diskurs systematisch diejenigen Dinge oder Themenfelder von denen er spräche.⁴²³

⁴¹⁶ SARASIN, Foucault, S. 127.

⁴¹⁷ SARASIN, Foucault, passim.

⁴¹⁸ FOUCAULT, Archäologie.

⁴¹⁹ BOURDIEU, Der sprachliche Markt, S. 118.

⁴²⁰ FOUCAULT, Ordnung des Diskurses, S. 10-38.

⁴²¹ FOUCAULT, Machtverhältnisse, S. 126 f.

⁴²² FOUCAULT, Macht und Körper, S. 78.

⁴²³ FOUCAULT, Archäologie, S. 74.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll davon ausgehend dann von Diskursen gesprochen werden, wenn sich Gegenstände, Handlungsweisen oder Aussagen basierend auf wirkenden Institutions- und/oder Wissensformationen bzw. dem Netz zwischen diesen, d.h. dem Dispositiv, konstituieren und dabei an sie anknüpfende spezifische Durchsetzungsmechanismen sichtbar werden oder versucht wird, neue Diskurse in ein solches Netz einzuspeisen. Auseinandersetzungen, Diskussionen und Themenfelder wären demgegenüber zwar Teile von Diskursen, mit ihnen aber nicht deckungsgleich.⁴²⁴ Damit ist nicht gemeint, dass die Genealogie eines Diskurses wie FOUCAULT sie z.B. für das Gefängnis durchgeführt hat⁴²⁵, im Rahmen dieser Arbeit durchgeführt werden kann – allein das Nachzeichnen der Veränderung der Konnotationen einzelner Genres (und deren Sub-Genres) der Popmusik, z.B. Heavy-Metal oder Rock, würde separate Studien erfordern. Ferner hat FOUCAULT für die Diskursanalyse keine eigene Methodologie vorgelegt⁴²⁶, was zusätzlich adressiert werden müsste. Es soll daher nur beschrieben werden, welche Diskurse warum wie Einfluss auf die Studioarbeit nehmen und die Nutzung der Hierarchien bedingen oder benötigen. In diesem Zusammenhang sollen zwei weitere Sachverhalte angesprochen werden: Reiner KELLER problematisiert, dass eine Fokussierung auf sprachliche Erscheinungsformen von Diskursen keine Rückschlüsse auf das dahinterliegende Wissen zulasse. Weiterführend stellt er fest, dass die Diskursanalyse und Diskurstheorie in seinen Augen nicht als Methode, sondern eher als ein Forschungsprogramm zu begreifen sei: „Der Wissenssoziologischen Diskursanalyse geht es darum, Prozesse der sozialen Konstruktion und Vermittlung von Deutungs- und Handlungsweisen auf der Ebene von institutionellen Feldern, Organisationen und sozialen Akteuren zu rekonstruieren. Im Anschluss daran untersucht sie die gesellschaftliche Wirkung dieser Prozesse. Es handelt sich dabei nicht um eine Methode, sondern um ein Forschungsprogramm zur Analyse der *diskursiven Konstruktion von Wirklichkeit*, eine Perspektive auf besondere, eben als Diskurs begriffene Forschungsgegenstände.“⁴²⁷ Als Methoden zur Datenerhebung und deren Interpretation schlägt KELLER u.a. Fallstudien, Interviews und Analysen textförmiger Daten vor, die mit den Konzepten Deutungsmuster, Klassifikation, Phänomenstruktur und narrativen Strukturen die Wissensanalyse ermöglichen sollen. Deutungsmuster stellten Produkte eines kollektiven Wissensvorrates dar, die in Handlungen und Interpretationen sprachlich erzeugt würden; Klassifikationen typisierten jene Handlungen und Interpretationen als erstrebenswert bzw. erwünscht oder nicht; Phänomenstrukturen gäben Hinweise bezüglich der den Phänomenen von ver-

⁴²⁴ HASLINGER, Diskurs, S. 40-42.

⁴²⁵ FOUCAULT, Überwachen.

⁴²⁶ KELLER, Diskurse, S. 76 f.

⁴²⁷ KELLER, Wissen, S. 54-56, Hervorhebung im Original.

schiedenen Seiten zugeschriebenen Eigenschaften und narrative Strukturen setzten die drei erstgenannten Konzepte zueinander ins Verhältnis.⁴²⁸

In der vorliegenden Studie ist die Nachverfolgung der gesellschaftlichen Wirkung der beobachteten Prozesse logistisch-organisatorisch nicht zu leisten, zugleich kann durch die Prägung sowie Projektion von Verhaltensweisen und ihrer Omnipräsenz definitiv von einer gesellschaftlichen Relevanz der Popmusikerzeugnisse, d.h., Popmusik gedacht als zusammenfassender Begriff und nicht als Genre, im erweiterten Sinn gesprochen werden, man denke z.B. an ihre identitätsstiftende Wirkung. Überdies erklärt die diskursive Praxis der Konfiguration von Klang die mitunter vehement geführten Konflikte darüber, wie viel Einfluss Plattenfirmen oder deren Repräsentanten auf Künstler nehmen dürfen.⁴²⁹ Schließlich definiert sich der Künstler in starkem Maße über die von ihm veröffentlichten Klangkonfigurationen und die somit durch ihn getätigten und/oder von ihm mit „seinen“ Songs assoziierten Aussagen, welche wiederum nicht deckungsgleich mit der Lesart sowohl der Künstlerperson als auch der Veröffentlichungen durch die Hörer sein müssen bzw. können.

Die von KELLER im Rahmen der Diskussion über den Wert der Diskursanalyse für die Geschichtswissenschaften geforderte Herausarbeitung „der historisch-genealogischen Dimension des Wissens“ soll und kann – wie zuvor erwähnt – nicht erfolgen, dafür aber in Ansätzen „die Analyse seiner Konflikthaftigkeit und Materialität.“⁴³⁰ Das Wissen der hier zu beobachtenden Akteure, welches bei BOURDIEU oft nur am Rande auftaucht⁴³¹, jedoch in seinen Ausführungen als impliziert angenommen werden kann, manifestiert sich in Handlungen, die Gegenstände in Form von Klangkonfigurationen in Relation zu anderen Publikationen des Popmusikmarktes erzeugen. Diese mannigfaltigen disparaten Äußerungen in Klangform und ihre Entstehung sind über diskursive Zuschreibungen miteinander verbunden sowie gegeneinander positioniert und üben jene Funktion in der Musikproduktion aus, welche unter speziellen Aspekten gleichzeitig ausschließend und erzeugend ist. Die Verknüpfung der Betrachtung der Wirkungsweise von Diskursen und der jeweiligen Positionen im Feld der Musikproduktion sowie der Verhaltensweisen, welche zwischen objektiven Bedingungen und Positionierungen vermitteln, ist deswegen bedeutsam, weil im Studioprozess immer mehrere Akteure zur Erzielung eines Resultats beitragen, deren diskursiv geprägte Wissens- und Sprachstrukturen jedoch nie völlig übereinstimmen können. Eben jene Diskrepanzen dürften auf die angestrebte

⁴²⁸ KELLER, Wissen, S. 63 f.

⁴²⁹ Vgl. den oben bereits erwähnten Rechtsstreit zwischen George Michael und Sony.

⁴³⁰ KELLER, Wissen, S. 67.

⁴³¹ Z.B. BOURDIEU, Der sprachliche Markt, S. 122.

Positionierung und den diese erzeugenden Habitus – genauer: die diesen konstituierenden Erfahrungen mittels des jeweiligen Feldzustandes – Einfluss ausüben, was unterschiedliche Ansichten bzw. Konflikte hinsichtlich der Vorgehensweise bzw. des Ziels hervorbringen müsste und der Frage nach Hierarchien und Entscheidungsfindungen erst ihr Gewicht verleiht. Anders formuliert: Das, was BOURDIEU als Differenzierungsbestrebungen der Klassen und Klassenfraktionen sowie als Kampf um die Definitionsmacht über den Wert der Kapitalsorten bezeichnet und was als Kapital wahrgenommen wird – besonders beim kulturellen stellt sich diese Frage –, sind diskursiv geprägte Prozesse, welche auf den spezifischen Ressourcenstrukturen der Akteure und Diskursträger basieren und die eingenommenen Positionierungen, deren Bewertung sowie die zum Erreichen dieser an den Tag gelegten Verhaltensweisen beständig eingrenzen, verändern, ermöglichen oder konstituieren. Obgleich sowohl der Kapitalbegriff als auch die Unterteilung in Klassen und jene in dominante und dominierte Klassenfraktionen im zu betrachtenden Feld nicht im Bourdieu'schen Sinne greifen, ist der Grundgedanke einer Entstehung von Definitionsmacht im Studio, die auf zuvor stattgefundenen diskursiven Prozessen basiert, welche den Ressourcen und Kompetenzen erst ihren Wert verleihen und dazu führen, dass die diese Innehabenden in dieser konkreten Situation bestimmten Klangmustern erneut diskursiv Wert zusprechen können, für die zu untersuchenden Studiosituationen enorm hilfreich.⁴³² Voraussetzung für diese Funktion ist jedoch eine gemeinsame Basis, gemeinsame Spielregeln der Akteure, welche die Diskurse strukturieren und somit deren strukturierende Funktionen ermöglichen – eine Gemeinsamkeit der Diskurse mit BOURDIEUS Habitus-Begriff.⁴³³ Die Besonderheit der Studiosituation ist zudem, dass Diskurse des Alltags, die nach FOUCAULT eigentlich keine Bedeutung hätten und zügig nach ihrer Aussprache vergingen, im Studio konkrete Effekte auf die zu fixierenden Klangkonfigurationen ausüben und zumindest das Potential einer Beeinflussung des Feldes besitzen, also in Sprech- oder Kommunikationsakte transformiert werden, die weitere Sprech- oder Kommunikationsakte sowie Wissenstransformationen erzeugen bzw. modifizieren können.⁴³⁴

⁴³² Eine Erweiterung der Distinktionstheorie BOURDIEUS durch den Diskursbegriff FOUCAULTS nimmt auch – ebenfalls angewandt im Bereich des Wirkens musikalischer Selbstverortungen – Rainer DIAZ-BONE vor. Vgl. DIAZ-BONE, Kulturwelt, passim.

⁴³³ KELLER, Wissen, S. 59.

⁴³⁴ FOUCAULT, Ordnung des Diskurses, S. 18.

1.3.4.2 **Zur Anwendbarkeit der Begriffe „Macht“, „Machtbeziehungen“ und „Machttechnologie“**

FOUCAULT arbeitete zu den Formen des Gehorsams, der Durchsetzung und produktiven Wirkung von Macht, Generierung von Machtbeziehungen und der Veränderung ihrer Wirkung sowie Repräsentation zuerst am Beispiel des Gefängnisses.⁴³⁵ Dort richtete er sein Forschungsinteresse nicht auf das Zentrum der Macht oder deren zentrale Mechanismen, sondern wollte deren letzte Ausläufer untersuchen. Sein Augenmerk lag auf der Frage, wie sich die Unterwerfungsprozesse in den Interaktionen zwischen Akteuren und Institutionen tatsächlich vollziehen.⁴³⁶ Bei der Kontrolle der Tätigkeiten auf der Mikroebene handle es sich demnach um ein Ensemble von Technologien, welche von FOUCAULT exemplarisch im Rahmen des Gefängnisses, der Schule und Armee betrachtet werden.⁴³⁷ Die anhaltende Relevanz des Themas „Macht“ in seinem Schaffen nach „Überwachen und Strafen“ zeigt sich auch in den zahlreichen Aufsätzen, Vorlesungen oder Gesprächen zum Thema: u.a. „Macht und Körper“ (1975), „Die Machtverhältnisse gehen in das Innere des Körpers über“ (1977), die Vorlesungen am Collège de France „Sicherheit, Territorium, Bevölkerung“ (1978) sowie „Die Geburt der Biopolitik“ (1979) und „Subjekt und Macht“ (1982). Der Diskursbegriff verschwindet zwar nicht, doch FOUCAULTS Interesse verlagere sich von der Rekonstruktion der diskursiven Serie hin zur Betrachtung des Kampfschauplatzes und der Kämpfenden.⁴³⁸ Gemein ist allen genannten Publikationen die bereits erwähnte Hinwendung zur generativen Wirkung von Macht⁴³⁹, d.h., obwohl bestimmte Verhaltensweisen, Äußerungen oder Akteure weiterhin ausgeschlossen werden, geschieht dies innerhalb von Themenkomplexen, welche, als Struktur zusammengesetzt aus verschiedenen Diskursaussagen⁴⁴⁰, ohne jene Diskurse in derartiger Form nicht existieren würden, wie FOUCAULT anhand der kindlichen Sexualität zeigt.⁴⁴¹ Hierdurch sowie durch das Ausschließen bestimmter Verhaltensweisen finde zugleich eine Orientierung auf erwünschte Verhaltensweisen und deren Durchsetzung mittels Machttechnologien statt, womit der neue Charakter der Machtmechanismen hervortrete, nach dem die Macht nicht mehr als ökonomisch schädigend, sondern produktiv, „in dieselbe Richtung wie der

⁴³⁵ FOUCAULT, Überwachen, passim. Eine Auseinandersetzung mit „Macht“ in einer restriktiveren Lesart findet sich zuvor in „Wahnsinn und Gesellschaft“. FOUCAULT, Machtverhältnisse, S. 126 f.; DERS., Wahnsinn.

⁴³⁶ FOUCAULT, Vorlesung vom 14. Januar 1976, S. 108-125.

⁴³⁷ FOUCAULT, Überwachen, S. 192-201.

⁴³⁸ SARASIN, Foucault, S. 124.

⁴³⁹ FOUCAULT, Macht und Körper, S. 78; DERS., Machtverhältnisse, S. 126 f.; DERS., Maschen der Macht, S. 221; DERS. Überwachen, S. 250.

⁴⁴⁰ HASLINGER, Diskurs, S. 41.

⁴⁴¹ FOUCAULT, Gespräch, S. 94.

ökonomische Prozess“⁴⁴² wirke. FOUCAULT spricht in seinen späteren Aufsätzen und Publikationen in Verbindung mit Freiheit von Machtbeziehungen, worin sich derartige Beziehungen von reinen Zwangsverhältnissen unterschieden; die Existenz von Freiheit sei für das Vorhandensein von Macht erforderlich.⁴⁴³ Eine nicht zu vernachlässigende Veränderung seines Denkens über Macht, vor allem im Vergleich zu seiner auf Disziplinierung fokussierten Thematisierung dieser in „Überwachen und Strafen“⁴⁴⁴, die er dann im Rahmen seiner Vorlesungen 1978 als Irrtum bezeichnet – wenn auch nicht als vollständigen Irrtum.⁴⁴⁵

Die Auseinandersetzung mit den von FOUCAULT vorgeschlagenen Punkten zur Analyse der Herkunft der Machtbeziehungen und ihren Auswirkungen⁴⁴⁶ wird an dieser Stelle wegen auffälliger Gemeinsamkeiten zwischen bestimmten Studioprozessen bzw. ihren Voraussetzungen und den von FOUCAULT untersuchten Disziplinierungstechniken⁴⁴⁷ sowie der nötigen inhaltlich-theoretischen Abgrenzung – trotz zunächst zu vermutender Kompatibilität – meines Vorgehens von FOUCAULTS Ansatz vollzogen. Es muss eine Übereinstimmung und Anpassung verschiedener Vorstellungen und Ziele innerhalb der Tonstudios der populären Musikproduktion hergestellt werden: Um die Formen von Popmusik und ihrer Märkte zu konstituieren und erhalten, muss es spezifische Hierarchien und Durchsetzungsmechanismen zwischen den diversen und verschiedenen, am Generieren der Inhalte und teilweise der Rahmenbedingungen des Marktes beteiligten Akteuren geben. Für solche Verhältnisse könnte FOUCAULTS Definition von Machtausübung als ein strukturierendes Handeln, welches auf das gegenwärtige und zukünftige Handeln anderer Akteure ausgerichtet wäre, eigentlich als adäquat angesehen werden: „Sie bietet Anreize, verleitet, verführt, erleichtert oder erschwert, sie erweitert Handlungsmöglichkeiten oder schränkt sie ein, sie erhöht oder senkt die Wahrscheinlichkeit von Handlungen und im Grenzfall erzwingt oder verhindert sie Handlungen, aber stets richtet sie sich auf handelnde Subjekte, insofern sie handeln oder handeln können.“⁴⁴⁸ Um ein Beispiel anzuführen:

„Kennst Du [den Drummer] KN? [...] Also der, [...] dem sagt keiner, was er zu spielen hat oder nicht, aber bei der Session (unbenannte Session, wohl aus Gründen der Absicherung) mit

⁴⁴² FOUCAULT, *Maschen der Macht*, S. 228.

⁴⁴³ FOUCAULT, *Subjekt und Macht*, S. 257.

⁴⁴⁴ FOUCAULT, *Überwachen*, S. 283-287; SARASIN, Foucault, S. 183.

⁴⁴⁵ FOUCAULT, *Sicherheit*, S. 78.

⁴⁴⁶ FOUCAULT, *Subjekt und Macht*, S. 259.

⁴⁴⁷ Mehr dazu im folgenden Abschnitt 1.3.4.3.

⁴⁴⁸ FOUCAULT, *Subjekt und Macht*, S. 256.

dem Produzenten, da hat der auch lieber seine Klappe gehalten und genau das gespielt, was ihm gesagt wurde.“⁴⁴⁹

Diese Äußerung stammt von einer im Studiobereich professionell tätigen Person, die in der von ihr beschriebenen Situationen nicht beobachtet werden konnte, gleichzeitig jedoch genau auf Verhalten strukturierende – und in solchen Fällen ziemlich restriktive – Spielarten jener Hierarchien verweist, welche für die Studiosituation von Belang sind. FOUCAULTS Ansatz zu integrieren scheint deswegen sinnvoll zu sein, weil er die Frage nach dem konkreten Ablauf der Umsetzung und Nutzung von Macht in Form von zielgerichteten Interaktionen, basierend auf spezifischen Machtrelationen als Möglichkeitsbedingung, zwischen den beteiligten Akteuren auch auf der Mikro-Ebene stellt, welche in ihrer Pluralität und Gesamtheit zur mosaikartigen Konstituierung des allgemein wahrgenommenen Zustandes eines Feldes führen. Dagegen beschreibt BOURDIEU generelle, feldübergreifende Prinzipien, nach denen Positionen z.B. in Feldern der kulturellen Produktion angestrebt, ermöglicht und erzeugt werden, ohne die tatsächliche interaktive Umsetzung zwischen Akteuren und deren diskursiven Rahmenbedingungen – wobei sich die Handlungen natürlich immer auf vorhandene oder imaginierte andere Akteure beziehen – ins Zentrum zu stellen, auf denen besagte Interaktionen letztendlich beruhen.⁴⁵⁰

Die Verwendung der Begriffe „Macht“, „Machtbeziehungen“ und „Machttechnologie“ wäre in der vorliegende Arbeit jedoch problematisch. FOUCAULT selbst hebt in seinen Vorlesungen 1978/79 die Analyse der Machtverhältnisse auf eine höhere Ebene und überträgt sie auf das Problem des Staates und der Regierung.⁴⁵¹ Weiterhin gestalten sich die Bedingungen, unter denen z.B. jene Disziplinierungsmechanismen das 18./19. Jahrhunderts aus „Überwachen und Strafen“ oder die Entstehung und vorgesehene Funktionsweise des deutschen Ordoliberalismus nach dem Zweiten Weltkrieg in „Geburt der Biopolitik“ betrachtet und analysiert wurden, völlig anders als die heutigen Gegebenheiten.⁴⁵² Beide Punkte verhindern eine Anwendung der von FOUCAULT vorgeschlagenen Analysewerkzeuge in dieser Arbeit. Es existieren in der Popmusikproduktion zwar Hierarchien und Durchsetzungsmechanismen, diese verdan-

⁴⁴⁹ Gespräch mit Studiomusiker/Tontechniker/Produzent Gabriel am 22.07.2013 aus dem sich leider nicht die abgesprochenen Optionen für Sessions im von Gabriel oft genutzten Studio ergaben. Der Äußerung vorausgegangen war die Erläuterung meines Vorhabens und dass es sicherlich schwierig wäre, bei sehr dominant arbeitenden Produzenten in Sessions anwesend sein zu dürfen und dass sich das Kräfteverhältnis je nach Einsatzstruktur der Akteure verändern müsste.

⁴⁵⁰ Zur kritischen Auseinandersetzung mit BOURDIEU vgl. Abschnitt 1.3.3.

⁴⁵¹ SARASIN, Foucault, S. 182; FOUCAULT, Sicherheit, passim; DERS., Geburt der Biopolitik, passim.

⁴⁵² Gemeint sind damit u.a. – wie weiter unten noch angesprochen wird – die Garantie des Gleichgewichtes und die Ehrlichkeit des Marktes, zwei Faktoren, die vor allem in den letzten Jahren durch staatliche Institutionen nicht gewährleistet werden konnten. FOUCAULT, Sicherheit, S. 228, 400.

ken ihre strukturierende Wirkung aber vor allem dem Bezug auf die anvisierten Märkte und deren Funktionsweisen. Solche Mechanismen und Hierarchien sind mit Machtbeziehungen verbunden, die Anknüpfungs- und Entstehungspunkte der letztgenannten sind aber nicht allein auf der Mikroebene zu finden oder marktimmun. Für eine Analyse, wie sie FOUCAULT in seinen Publikationen und Vorlesungen vorgeschlagen hat⁴⁵³, wäre demnach eine vertikale Herangehensweise mit anderen Daten als den von mir erhobenen erforderlich. Ein Nachzeichnen und Untersuchen der Ausläufer von und Rückbezüge auf Entscheidungen oder Vorgaben, die zwar marktbezogen sind, aber nicht ausschließlich durch Akteure des Marktes hervorgebracht werden, hätte jene Machtbeziehungen und die aus ihnen hervorgehenden Institutionen in den Blick zu nehmen, welche von der Makroebene die Verhaltensweisen der Mikroebene strukturieren, ohne dass sie auf der Mikroebene schlicht gespiegelt werden würden. Vielmehr handelt es sich um ein Konstituieren und dann Reproduzieren der Machtverhältnisse auf der Mikroebene, welche die Verbindung der Mikro- mit der Makro-Ebene erst möglich machen: Die staatlich bereitgestellte „Freiheit, frei zu sein“⁴⁵⁴ kann z.B. in der Ökonomie nur entstehen, wenn Akteure Angebote innerhalb staatlich garantierter Rahmenbedingungen formulieren oder annehmen und durch ihren Eintritt in einen relativ freien Markt diesen mitgestalten und erhalten. Dessen grundsätzliche Spielregeln und Funktionsweise werden jedoch von Institutionen außerhalb des Marktes geregelt.⁴⁵⁵ Der im Zweifelsfall juristische Rückgriff auf diese staatliche Ordnungsfunktion zwecks Sicherung der eigenen Existenz sowie der relativen Freiheit des Agierens im Markt konstituiert und sichert wiederum das Machtverhältnis zwischen Ordnung erhaltenden und diese Ordnung nutzenden Akteuren, also der Makro- und der Mikroebene, wodurch auf beiden Ebenen eine Stabilisierung der Machtverhältnisse erfolgt.⁴⁵⁶ Gleichzeitig strukturieren jene Verhältnisse die Handlungsweisen der Akteure auf der Mikroebene, indem sie z.B. Hierarchiebildungen ermöglichen oder begünstigen und dadurch zur Entscheidungsfindung oder dem Unterlassen von auf beiden Ebenen unerwünschter Hand-

⁴⁵³ FOUCAULTS Vorschläge zur Analyse der vorgefundenen Machtbeziehungen betreffen fünf zu klärende Punkte: Das System der Differenzen, Art der Ziele, instrumentale Modalitäten, Formen der Institutionalisierung und Grad der Rationalisierung. Sowohl Differenzsysteme als auch Art der Ziele sowie die instrumentalen Modalitäten könnten auf BOURDIEUS Kapitalsorten und den Kampf um Differenzierung sowie Kapitalakkumulierung zurückgeführt werden; FOUCAULT bleibt hingegen auf der Handlungsebene und nutzt z.B. die Begriffe der ökonomischen oder kulturellen Unterschiede sowie den sich daraus ergebenden Optionen. Gleiches gilt möglicherweise partiell für die Frage nach der Form der Institutionen, da FOUCAULT diesen Begriff nicht explizit auf rechtlich gesicherte, sondern lediglich bezüglich als solche wahrgenommene und akzeptierte Inkarnationen von Konfigurationen anwendet, das Prinzip ihrer Wirkung aber analog zu der Analyse der Wirkungsweise z.B. von Titeln bei BOURDIEU sein könnte. FOUCAULT, *Subjekt und Macht*, S. 259 f.

⁴⁵⁴ FOUCAULT schreibt etwas anders lautend: „Ich werde dir die Möglichkeit zur Freiheit bereitstellen. Ich werde es so einrichten, daß Du frei bist, frei zu sein.“ FOUCAULT, *Geburt der Biopolitik*, S. 97.

⁴⁵⁵ FOUCAULT betrachtete die sehr verschiedene Herangehensweise an die Regelung von Marktgegebenheiten am Beispiel Deutschlands und der Vereinigten Staaten von Amerika im Rahmen mehrerer Sitzungen in seiner Vorlesung aus dem Jahr 1979. FOUCAULT, *Geburt der Biopolitik*, passim.

⁴⁵⁶ FOUCAULT, *Geburt der Biopolitik*, S. 211 f.

lungen beitragen.⁴⁵⁷ Das teilweise Versagen der staatlichen Ordnungs- und Kontrollfunktion in den letzten Jahren im Zuge verschieden großer Krisen oder Skandale, sei es – um einige besonders große Beispiele zu nennen – die Finanzkrise und ihre Auswirkungen seit 2007 oder der Abgasskandal 2015 beim weltweit agierenden VW-Konzern, verdeutlicht zudem, wie die von FOUCAULT beschriebenen und analysierten Funktionen bzw. Rahmenbedingungen nicht einfach als gegeben angenommen werden können, sondern erneut auf ihre Funktionsweise und Reichweite untersucht werden müssten. Gleiches gilt für die Art und Weise der Ausübung von Macht innerhalb einer Gesellschaft, die sich innerhalb von vier Dekaden deutlich verändert haben dürfte. Man müsste also zusammengefasst darstellen, wie und inwiefern anders als bei den von FOUCAULT untersuchten Beispielen Ordnungsfunktionen und Machtausübung in der Gegenwart wirken und inwieweit die von ihm entwickelten Konzepte für eine Analyse der momentanen Verhältnisse überhaupt passfähig wären.⁴⁵⁸

Somit ist es eine Frage der Fragestellung. FOUCAULT hat sich der Entstehung und Wirkungsweise von Macht zuerst auf der Mikroebene und später auch auf der Makroebene einer gesamten Gesellschaft – dann unter den Schlagwörtern „Regieren“ und „Gouvernementalität“⁴⁵⁹ – gewidmet. Ziel dieser Arbeit ist es hingegen, eng am erhobenen Material die in Kapitel 1.1 gestellten Fragen zu den Vorgängen in Tonstudios der populären Musikproduktion zu beantworten. Es steht außer Frage, dass jene beobachteten Prozesse, die ich u.a. mit marktbezogenen Hierarchien und Durchsetzungsmechanismen zu erklären versuche, nicht völlig spontan aus sich selbst entstehen, obgleich sie sich situativ spontan zwischen den Akteuren des Tonstudios entfalten können, sondern außerhalb des Tonstudios verankert und ferner Resultat ökonomisch-gesellschaftlicher Prozesse höherer Ebenen sind.⁴⁶⁰ Das Analysieren dieser Verbindungen wäre meiner Meinung nach möglich und müsste z.B. der Frage nachgehen, inwiefern die durch den Staat geschaffene Freiheit, frei zu sein⁴⁶¹, dazu führt, sich – temporär – gezielt und bewusst in Situationen zu begeben, welche die im folgenden Abschnitt 1.3.4.3 beschriebenen und in den Beschreibungen bzw. Analysen der beobachteten Sessions aufzufindenden Gemeinsamkeiten mit Disziplinierungsmethoden des 18./19. Jahrhunderts haben.⁴⁶² Was z.B. bei FOUCAULT der wertvolle Soldat war, dessen steigende Ausbildungszeit und

⁴⁵⁷ FOUCAULT, Subjekt, S. 256 f.

⁴⁵⁸ Z.B. wäre zu untersuchen, inwieweit die Existenz von supranationalen Institutionen, die im Konflikt mit nationalstaatlichen Institutionen stehen können, besagte Funktionen und Verhältnisse verändern oder verlängern.

⁴⁵⁹ FOUCAULT, Geburt der Biopolitik, S. 484.

⁴⁶⁰ FOUCAULT, Machtverhältnisse, S. 131, betonte die Verbindung der Macht mit ökonomischen Prozessen bereits 1977.

⁴⁶¹ FOUCAULT, Geburt der Biopolitik, S. 97.

⁴⁶² FOUCAULT, Überwachen, passim.

-aufwendungen ihn immer kostbarer werden lassen⁴⁶³, stellt in der Musik der ausgebildete Musiker oder etablierte Künstler dar, welcher nach erfolgter Investition von Zeit und Geld⁴⁶⁴ weder musikalisch noch nichtmusikalisch durch unkontrolliertes Verhalten das evoziert-etablierte Bild und seine Funktion gefährden soll.

Er beschreibt ferner ein Dreieck zwischen Souveränität, Disziplin und gouvernementaler Verwaltung, in welchem die Disziplin niemals wichtiger war oder höher bewertet wurde als zum Zeitpunkt der beginnenden Verwaltung der Bevölkerung: „[D]ie Bevölkerung zu verwalten heißt, sie gleichermaßen in der Tiefe zu verwalten, in den Feinheiten und im Detail.“⁴⁶⁵ Wenn dies alles mit dem Ziel einer zu gewährleistenden Sicherheit geschieht, einer Sicherheit, die mannigfaltige Aspekte wie z.B. die Sicherheit eines funktionierenden Marktes, in dem die Wirtschaft einem zweifachen Schiedsgericht unterliege – jenem des Geschmacks der Konsumenten und jenem der staatlichen Kontrolle bezüglich der Effizienz, Freiheit und Pflichttreue –, oder die Sicherheit in Form einer Risikominimierung der unfreiwilligen, da automatischen Teilnahme am Marktgeschehen in der Art, dass kein Spieler endgültig aus dem Spiel ausscheide, betrifft⁴⁶⁶, werden weitere Gemeinsamkeiten – Abhängigkeit von Konsumentenentscheidungen, Risikominimierung (wenn auch in anderer Akzentsetzung der Unfreiwilligkeit⁴⁶⁷), gezielter und/oder notwendiger Rückgriff auf juristische Ordnungsfunktionen – mit dem von mir untersuchten Feld und die Möglichkeit der Verbindung von diesem zur Makroebene staatlichen Handelns mit dem Ziel der Bevölkerung erkennbar. Gleiches gilt z.B. für die Kultivierung der Unterschiede gegenüber einer Normalisierung⁴⁶⁸ und – in der Terminologie mit dem von mir vorgeschlagenen Modell sich überschneidend – der Einflussnahme auf die Spielregeln, nicht aber auf die Spieler in einem Spiel, dessen Ausgang niemand kenne.⁴⁶⁹ Eine so gedachte Analyse müsste indes nicht wie in dieser Arbeit vorgenommen, also horizontal in verschiedenen Studios und damit auf der Mikroebene verbleibend, sondern vertikal durchgeführt werden, also von der Studioebene aufwärts in die darüberliegenden Ebenen, ihren Institutionen und deren außerinstitutionellen Wurzeln. Dieses Nachzeichnen

⁴⁶³ FOUCAULT, Maschen der Macht, S. 229.

⁴⁶⁴ Zu den zu veranschlagenden Kosten von ca. 250.000 bis 350.000 €: KURP/HAUSCHILD/WIESE, Musikfernsehen, S. 104.

⁴⁶⁵ FOUCAULT, Sicherheit, S. 160 f.

⁴⁶⁶ FOUCAULT, Geburt der Biopolitik, S. 228 (Louis ROUGIER zitierend), 243 f., 282 f.

⁴⁶⁷ Gemeint ist damit die automatische Teilnahme am Spiel um ökonomische Profite und die Einordnung in das vorstrukturierte Feld der populären Kulturproduktion bei allen Akteuren, die in dieses Feld eintreten sowie die Unmöglichkeit auf Seiten der Konsumenten, den Produkten und damit verbundenen Prozessen des Konsums und der Positionierung gegenüber anderen Hörern vollständig zu entgehen.

⁴⁶⁸ Oder vielmehr die Kultivierung in vorgesteckten Rahmenbedingungen.

⁴⁶⁹ FOUCAULT, Geburt der Biopolitik, S. 243 f., 359.

eines „gewissen“⁴⁷⁰ Bezuges von Studiogeschehnissen zur staatlichen Handlungsebene würde den Rahmen meines Forschungsvorhabens – trotz einer grundsätzlich angenommenen Durchführbarkeit – aufgrund der angesprochenen, dafür zusätzlich zu leistenden Untersuchungen allerdings nicht nur sprengen, sondern auch (zu) weit von den zu Beginn der Arbeit formulierten Fragen wegführen.

Ich verzichte unter Berücksichtigung dieser Aspekte auf die Termini „Machtausübung“, „Machtbeziehung“, „Machttechnologie“ etc., denn diese sind für vertikale Analysen von Beziehungen gedacht, welche die Mikro- mit der Makroebene verknüpfen⁴⁷¹, und nicht für eine horizontale Analyse von vor allem marktbezogenen Prozessen auf der Mikroebene. Weiterhin sind diese Konzepte in einem zeitlichen Kontext entstanden, der sich von den heutigen Gegebenheiten deutlich unterscheidet, was z.B. internationale Vernetzungen, Konzentrationsbewegungen und Größe von Konzernen, deren Verhältnis zu und rechtliche Möglichkeiten gegenüber Staaten oder die Organisation von Nationalstaaten in supranationalen Institutionen, z.B. die EU oder Eurozone, betrifft. Deswegen werde ich von Durchsetzungsmechanismen, Hierarchien und Positionen innerhalb dieser Hierarchien sprechen, wann immer es um Vorgänge in den Tonstudios geht, welche die Entscheidungsfindung stützen, ermöglichen oder betreffen. Damit soll nicht behauptet werden, dass jene Prozesse nicht durch Machtverhältnisse beeinflusst oder ermöglicht sind, die vertikale Analyse eben jener ist aber nicht mein Anliegen. Trotz dieser so begründeten Distanzierung von der Terminologie FOUCAULTS sollen die Gemeinsamkeiten von Durchsetzungsmechanismen in Tonstudios zu den von ihm in „Überwachen und Strafen“ beschriebenen Disziplinierungstechniken im nächsten Abschnitt thematisiert werden. Dies geschieht mit dem ausdrücklichen Verweis auf die Provenienz ihrer Wirksamkeit: Innerhalb von Konfliktlösungs- oder Entscheidungsfindungsprozessen in Tonstudios der populären Musikproduktion erhalten sie diese primär durch ihren Marktbezug.

⁴⁷⁰ „Es ist eine gesicherte Tatsache, dass der Staat in den heutigen Gesellschaften nicht bloß eine der Formen oder einer der Orte der Machtausübung ist – wenn auch vielleicht die wichtigste Form oder der wichtigste Ort –, sondern dass sich alle anderen Arten von Machtbeziehungen in gewisser Weise auf ihn beziehen. Allerdings nicht weil sie vom Staat abgeleitet wären, sondern weil es zu einer stetigen Etatisierung der Machtbeziehungen gekommen ist (auch wenn sie im Bereich der Pädagogik, des Rechts, der Wirtschaft oder der Familie nicht dieselbe Form angenommen hat).“ FOUCAULT, *Subjekt und Macht*, S. 260.

⁴⁷¹ FOUCAULT, *Sicherheit*, S. 514.

1.3.4.3 Zur Herstellung von Hierarchien im Tonstudio

Bereits bei der Zeitplanung im Tonstudio lassen sich Gemeinsamkeiten zu den von FOUCAULT in „Überwachen und Strafen“ beschriebenen Disziplinen verorten: Diese weniger als minutiöse Festlegung von Tätigkeiten⁴⁷², sondern modifiziert als präzise Vorgabe von Terminen zur Fertigstellung der jeweiligen Parts und damit verbundenen Konsequenzen bei Nichteinhaltung, z.B. ökonomischer Verlust durch Sprengung des Produktionsbudgets⁴⁷³, Verpassen eines lukrativen Geschäftszeitraumes (Weihnachten, Sommer) oder Verlust der künstlerischen Kontrolle über den Prozess.⁴⁷⁴ Die zeitliche Durcharbeitung der Tätigkeit betrifft zudem die Beherrschung des Instruments: Fast alle Studioaufnahmen werden mit Metronom-Klick der DAW eingespielt, damit spätere Veränderungen am Klangmaterial ohne Probleme möglich sind. Die Freiheit des Interpreten, das Zeitmaß seinem Empfinden nach zu stauchen oder zu dehnen, ist in der Studiosituation nur selten gegeben: Das Tempo und somit die Geschwindigkeit der von ihm zu erbringenden Leistung sind entweder durch Vorproduktionen des Songs oder aber bereits getätigte Aufnahmen – im Falle des Overdubbens – fixiert.

Gerade Musiker und Künstler müssten eigentlich auf ihre Körper achten – seine Funktionsfähigkeit garantiert den Erhalt der instrumental-technischen Kompetenzen –, auch wenn das aus verschiedenen Gründen zuweilen nicht getan wird, was dann zu verschiedenen Problemen mit Stimme (Sänger), Extremitäten (Streichinstrumente, Flöten, Gitarristen, Pianisten etc. z.B. Sehnenscheidenentzündungen, Arm- oder Rückenprobleme) oder generell dem Einspielprozess – Alkohol oder andere Drogen unterstützen keine pointierte Leistungserbringung – führt. Die Zusammenschaltung von Körper und Geste sowie Körper und Objekt – das jeweilige Instrument – vollzieht sich somit in den meisten Fällen bereits vor dem Beginn des Studioprozesses: Die Fähigkeiten, welche Zutritt zum professionellen Studio ermöglichen oder sinnvoll sein lassen, sind zuvor erlernte und erhaltene sowie zwecks Bewahrung des Zutritts zu erhaltende.⁴⁷⁵ Die erschöpfende Ausnutzung der Zeit wiederum ist mit der Thematik der allgemeinen Zeitplanung verbunden: Vorgehensweisen wie das Overdubben oder parallele Aufnehmen in verschiedenen Räumen/Projektstudios eines Studios oder z.B. das Bearbeiten und Korrigieren des Materials in der Regie, während im Aufnahmerraum der Künstler Änderungen am Arrangement vornimmt oder den nächsten zu spielenden Part übt, weisen darauf hin. Stu-

⁴⁷² Die Disziplinen setzten sich stets verschieden aus Systemen zweckrationalen Handelns, Kommunikationssystemen und Machtsystemen zusammen. FOUCAULT, Subjekt, S. 254.

⁴⁷³ BURGESS, Art, S. 66-68.

⁴⁷⁴ Z.B. die Übergabe der Projektkontrolle an einen bis dahin externen Akteur, dessen Arbeitsweise ohnehin begrenzt dominant ist. MYERS, Wizard, S. 62-65, 255-270.

⁴⁷⁵ Ich gehe im Abschnitt 1.3.1 kurz auf die Form der Strukturierung der Fähigkeiten vor Eintritt ins Produktionsfeld der Popmusik ein.

diozeit ist kostbar und Fehler beim Einspielen sind daher unerwünscht, was zum Teil die „red light“ terrors⁴⁷⁶ sowie die Prominenz und Abhängigkeit von Korrektursoftware (Celebrity Melodyne, Antares Auto-Tune) in Tonstudios erklärt.

Ein weiteres Mittel der Etablierung von Hierarchien dürfte jenes der Überwachung sein, welche im Studio recht ähnliche Formen wie bei FOUCAULT beschrieben annimmt: Hier ist es keine Glocke, welche den Arbeitern den Arbeitsbeginn mitteilt, sondern der Metronom-Klick des Pre-Rolls vor dem Mitschnitt, welcher den Beginn der zu erbringenden Leistung signalisiert; kein Lehrer begutachtet in einer Umkehr der Sichtbarkeit die Kenntnisse des Schülers, die in einer Prüfungssituation nun im Lichte ihrer Beobachtung stehen⁴⁷⁷, sondern Musiker spielen – meist räumlich isoliert vom Produzenten und Tontechniker – ihre Parts entweder nach deren Anweisungen oder Wünschen ein und werden danach beurteilt. Doch die Konsequenzen des durch die Rahmenbedingungen definierten Fehlverhaltens bleiben präsent: Bei zu großen Diskrepanzen zwischen den Beteiligten wäre im schlimmsten Fall der partielle Ausschluss vom Spiel, d.h. den aktuellen und späteren Produktionsprozessen in jener Konfiguration von Akteuren, zu erwarten. Es handelt sich auch hier um ein Disziplinieren des Geistes.⁴⁷⁸

Die Veränderungen im Verhalten bedingenden technische Neuerungen⁴⁷⁹ betreffen in der Studiolandschaft neben den üblichen schrittweisen Verbesserungen des Outboards bzw. der Software sowie allgemein der verwendeten Technik – Mikrofone, Instrumente, Isolationen – vor allem die Digitalisierung des Aufnahmeprozesses in den 1980er Jahren, wobei das Festhalten an analoger Technologie ein gern zitiertes Mittel zur Differenzierung von Studios und Künstlern darstellt.⁴⁸⁰ Die digitale Revolution brachte es allerdings mit sich, dass nun Kunstwerke nicht nur auf neuem, immateriellen Wege massenhaft vervielfältigt werden konnten, sondern weiterhin im Entstehungsprozess, d.h. das Generieren des Audiomaterials, ohne Qualitätsverlust des Trägermaterials endlose Wiederholungen und Überprüfungen möglich waren. FOUCAULT bezeichnet als Haupteffekt des Panoptikums das Evozieren eines potentiell permanenten Sichtbarkeitszustandes, welcher das automatische Funktionieren der Macht unabhängig vom Durchführenden und dessen Anwesenheit garantiere.⁴⁸¹ Die Studiosituation hingegen erzeugt mittels technischen Fortschritts eine permanente sowie über den Augenblick hinaus

⁴⁷⁶ HOWLETT, Producer; DERS., *Fixing the Volatile*.

⁴⁷⁷ FOUCAULT, *Überwachen*, S. 226, 241.

⁴⁷⁸ FOUCAULT, *Überwachen*, u.a. S. 129.

⁴⁷⁹ FOUCAULT, *Maschen der Macht*, S. 225 f.

⁴⁸⁰ Vgl. Interview mit Lenny Kravitz in: ZOLLO, *Songwriters*, S.714-721, S.717; TINGEN, Lenny Kravitz, oder die Hervorhebung analogen Equipments in Zeitschriften wie z.B. innerhalb einer Vorstellungsserie deutscher Tonstudios. Vgl. u.a. FUCHS, *High-Tech und Patina*.

⁴⁸¹ FOUCAULT, *Überwachen*, S. 258.

andauernde Seh- und Hörbarkeit, wobei es vor allem um die letztgenannte geht: Theoretisch ist kein Produzent oder Tontechniker nötig, um das fehlerhafte Spielen im Augenblick des Geschehens festzuhalten, weil die technologisch bedingte Konservierung der Leistung eine endlose und zeitversetzte Kontrolle sowie permanente Überwachung per Tastendruck ermöglicht. Des Weiteren liegt die einseitige Kontrolle über das Hören und Gehört-werden fast immer in den Händen des Ausführenden, sei es der Tontechniker, Produzent oder ein anderer Akteur: Ob der Künstler über Talkback-Mikrofone hört, was in der Regie gesprochen wird, liegt ebenso in dessen Verantwortung wie die Übertragung der Gespräche und Äußerungen von Musikern zwischen verschiedenen Takes in die Regie oder sogar deren Mitschnitt. Anders als bei FOUCAULT sollte der Prozess hingegen nicht gänzlich unabhängig vom Individuum sein, welches die – zeitlich ggf. entkoppelte – Überwachung bzw. Überprüfung durchführt. Zwar funktionieren Mitschneiden und Wiedergabe bei Mischpulten und gekoppelten DAWs recht ähnlich. So startet z.B. die Leertaste einer Computertastatur DAW-übergreifend die Wiedergabe und stoppt sie. Allerdings dürfte das reine Mitschneiden in vielen Fällen letztendlich nicht ausreichen, weil ggf. Veränderungen an verschiedenen Parametern, z.B. Mikrofon-Position, EQs, Art und Weise des Spielens, Wahl des Pick-Ups an Gitarren etc., Spezialwissen erfordert, welches wiederum entsprechend qualifiziertes Personal in Form von Tontechnikern, Musikern und Produzenten voraussetzt.⁴⁸²

Die angenommenen Diskrepanzen zwischen verschiedenen Positionen und Wissensstrukturen der beteiligten Akteure machen den Einsatz von Durchsetzungsmechanismen zur Herstellung von Entscheidungshierarchien notwendig, um im Studio zielführend arbeiten zu können. Schenkt man der zuvor zitierten Äußerung über das Verhalten des Schlagzeugers indes Glauben, trifft FOUCAULTS Feststellung anscheinend zu, wonach Akteure, die von der – hier permanenten – Hör- und Sichtbarkeit wüssten, jene zu erwartenden Durchsetzungsmechanismen übernehmen und gegen sich selbst ausspielen würden, sie also die Hierarchien internalisierten und gleichzeitig beide Rollen, jene des Kontrollierenden und jene des Kontrollierten, spielten.⁴⁸³ Gleiches gilt für die Verbindung des Leiters der Unternehmung sowohl mit deren Erfolg als auch Misserfolg: Anders als bei FOUCAULTS Beispielen haben Fehlschläge nicht sofort potentiell letale Folgen⁴⁸⁴, trotzdem ggf. spürbare Auswirkungen, wie bereits zuvor mit Verweis auf die gemeinsame Positionierung und Rezeption der Werke festgestellt wurde. Abgesehen von der Verstaatlichung der Durchsetzungsmechanismen, die – erkennbar am diesbe-

⁴⁸² Zur angenommenen, über das Handwerkliche hinausgehenden Notwendigkeit der Produzentenrolle im Studio vgl. die Abschnitte 1.3.4 und 1.3.5.

⁴⁸³ FOUCAULT, Überwachen, S. 260.

⁴⁸⁴ FOUCAULT, Überwachen, S. 258-262.

züglichen überschaubaren Angebot der primär privaten Ausbildungsstätten – in einem nur wenig staatlich legitimierten und unterstützten Bereich wie der Popmusik kaum greifen können⁴⁸⁵, sind sowohl Funktionsumkehr als auch Ausweitung der Durchsetzungsmechanismen in der Studiosituation⁴⁸⁶ möglicherweise vorhanden: Das Einhalten von Gepflogenheiten, Befolgen von Anweisungen, die Einordnung in das zeitlich-ökonomisch bestimmte Regime von Studioarbeit etc. dienen weniger der Beschneidung der Freiheit in Form von möglichen Verhaltensweisen – wobei das gewissermaßen ein durch die Akteure unbeachteter Nebeneffekt ist – als vielmehr der Fertigstellung eines auf massenhaften Konsum orientierten musikalischen Gegenstandes; ein Prozess, der selbst mannigfaltigen, studioexternen Einflüssen unterliegt. Besagtes Resultat lässt wiederum Kontrolle über die anderen beteiligten Akteure neben den Musikern zu, weil das fertige Werk sowohl in klangqualitativer als auch inhaltlicher Hinsicht, also was klingt, wie klingt es und klingt es vorher festgelegten Richtlinien entsprechend, Rückschlüsse auf Tontechniker, Produzenten etc. durch Plattenfirmen bzw. deren zuständige Abteilungen ermöglicht. Insgesamt kann somit angenommen werden, dass FOUCAULTS Erkenntnis, wonach Macht normend, normierend und normalisierend wirke⁴⁸⁷, mit der Wirkung von marktbezogenen Hierarchien in Studiosituationen sowie den aus ihnen erwachsenden und durch sie legitimierten Durchsetzungsmechanismen hinsichtlich des Ziels der Profitgenerierung vergleichbar ist: Die in der jeweiligen Konstellation von Akteuren genutzten Genrebezeichnungen und -zuschreibungen (Deutungsmuster) regulieren (Klassifikation), welche Optionen für spezifische Projekte oder Probleme in Frage kommen (Phänomenstruktur); sie vereinheitlichen daher das Erscheinungsbild in einem bestimmten (Sub)-Feld und beziehen sich dabei auf zuvor als Norm etablierte Punkte oder aber werden über Prozesse der breiten Distribution und Rezeption selbst zu diesen (Narrative Strukturen).

1.3.5 Der Produzent, das mystische Wesen

Die Entstehung und Anerkennung instrumentaler, technischer, klanglicher Kompetenzen ist als Ergebnis eines in den 1920er Jahren begonnenen⁴⁸⁸ und in den 1950er Jahren sich verstärkenden Prozesses der Ausdifferenzierung massenhaft distribuerter Tonträger und deren musikalischer Inhalte in verschiedene Genres im Bereich der massenhaften Produktion aufgrund der damit verbundenen finanziellen Aspekte sowohl möglich als auch relevant. Die Ursache

⁴⁸⁵ Gemeint sind damit direkte Einwirkungen wie z.B. staatliche Ausbildungsschulen oder fehlende Subventionen in ähnlicher Höhe wie im Bereich akademisierter Musikausbildung oder Konzertpraxis.

⁴⁸⁶ FOUCAULT, Überwachen, S. 269-291.

⁴⁸⁷ FOUCAULT, Überwachen, S. 236.

⁴⁸⁸ TOYNBEE, Making Popular Music, S. 74 f.

dafür liegt in dem Bestreben der Erzeuger, sich diskursiv von der abendländischen Kunstmusik wie auch von den ihnen verwandten Spielarten abzusetzen sowie in den für die Produktion der zur Differenzierung benötigten Erzeugnisse immer komplexer und anspruchsvoller werdenden Anforderungen an die Produzenten samt den damit notwendigen technisch-instrumentalen Fähigkeiten. Sie richtet sich nach eben jenen Unterscheidungsprinzipien ideologischer Provenienz, welche auch das Feld der autonomen Produktion intern und in Bezug auf das heteronome Produktionsfeld definieren. Schließlich bestimme die Beschaffenheit des jeweiligen Feldes, was darin Kurs habe und welche spezifischen Gewinne in ihnen generiert werden könnten⁴⁸⁹, wodurch BOURDIEUS Feststellung, dass kulturelle Gewinne im ökonomisch dominierten Feldbereich der kulturellen Produktion nur in geringer Form, wenn überhaupt, möglich seien⁴⁹⁰, als nicht zutreffend angesehen werden kann. Diese Logik griffe nur dann, wenn der Status des Sub-Feldes der begrenzten Produktion als primärer Produzent soziokulturellen Ansehens sowie die Überantwortung bzw. Anerkennung der Definitionsmacht der Akteure dieses Sub-Feldes bezüglich dessen, was dieses Ansehen im doppelten Sinne erzeugen könne, von den Produzenten und Konsumenten des gesamten Feldes anerkannt und gewahrt bliebe; ein Zustand, der durch die beschriebene Feldveränderung nicht mehr gegeben ist.⁴⁹¹ BOURDIEU selbst stellt schließlich ebenso fest, dass identische Phänomene im Kunst- und Kulturbereich mittels ihres Erscheinungskontextes völlig unterschiedliche Bewertungen erhalten würden⁴⁹², was den arbiträren Charakter des Ausschlusses der Möglichkeit soziokultureller Anerkennung im Falle ökonomischen Erfolges innerhalb eines Produktionsfeldes verdeutlicht – es ist eher das Gegenteil der Fall.

Die rapide Veränderung des Feldes in technischer, deswegen klanglicher Hinsicht und daher dessen, was darin als wertvoll angesehen wird, erfordert eine kurze historische Einordnung der relativ jungen, sich aber im Zuge der rasanten technologischen Entwicklungen der Audio-technik stark veränderten Produzententätigkeit. Das Hervortreten des Studios als Räumlichkeit zur Ermöglichung und auch Nutzung in dieser Hinsicht von live nicht erzeugbaren Klangkonfigurationen kann auf Mitte bis Ende der 1960er Jahre datiert werden, also auf den Zeitraum, in dem „Revolver“, „Pet Sounds“, „Sunshine Super Man“ und „Sgt. Pepper“ aufgenommen und veröffentlicht wurden. Erst im Zusammenhang mit der Loslösung von der Idee einer relativ getreuen Wiedergabe der Klangkonfigurationen hin zur Erkundung der technischen Möglichkeiten von Klangerzeugung ohne die Beschränkungen der anschließenden Li-

⁴⁸⁹ BOURDIEU, Unterschiede, S. 194.

⁴⁹⁰ BOURDIEU, Regeln, S. 396.

⁴⁹¹ Als Beispiel mag die Verbreitung der Neuen Musik dienen, deren gesellschaftliche Rezeption sich auf ein überschaubares Publikum und die allgemeine Schulbildung beschränkt.

⁴⁹² BOURDIEU, Unterschiede, S. 26 f.

ve-Reproduktion zu beachten, werden Akteure relevant, welche die vorhandene Technik in diesem Sinne auszunutzen wissen. Ich meine mit „Produzent“ aber nicht jene Personen, z.B. George Martin, Mickie Most oder Quincy Jones, deren Tätigkeiten in den 1960er und 70er Jahren eher in Richtung eines heutigen Arrangeurs und Organisierenden gingen, womit z.B. das Schreiben von Partituren für Orchesterparts nur grob existierender Songs oder Zurückgreifen auf bestimmte Session-Musiker gemeint ist, während die technischen Aspekte von den Technikern ihres Vertrauens, z.B. Geoff Emerick oder Bruce Swedien, betreut wurden.⁴⁹³ Zudem sind die technischen Voraussetzungen und daran gekoppelt die Möglichkeiten der Klanggenerierung und -modifizierung mit dem gegenwärtigen Stand nicht zu vergleichen: Vierkanal-Pulte, Mono-Mixe, destruktives Editieren, Minderung der Qualität bei wiederholtem Aufnehmen durch das Trägermaterial Magnetband, technische Anfälligkeiten desselben und von anderem Equipment, Qualität desselben bei gleichzeitig extremen Kosten, gerade für Neuerungen wie z.B. das Mellotron⁴⁹⁴, etc.

Die vorliegende Arbeit legt den Fokus auf jene Akteure, die als Ergebnis der digitalen Revolution der 1980er Jahre gegenwärtig in die Lage versetzt werden⁴⁹⁵, basierend auf digitaler Technologie komplette Songs, Arrangements bzw. Klangveränderungen echter Instrumente ohne direkte Hilfe Zweiter oder Dritter, in Projekt- oder Großraumstudios mithilfe Rechnergestützter DAWs und Plug-ins sowie vorhandenem Outboard-Equipment zu erzeugen bzw. hervorzurufen. Diese sind zwischenzeitlich sogar wegen der digitalen Basis der Klangerzeugung wieder auf Bühnen reproduzierbar, womit die Entfremdung von Live- und Studiosituation, natürlich immer in Abhängigkeit der vorhandenen Ressourcen und vom jeweiligen Musi-zierverständnis⁴⁹⁶, theoretisch wieder aufgehoben ist. Zudem erzeugen jene Akteure klangliche Muster, die zumindest das Potential haben, als Teil der Präselektion vertrieben und massenhaft konsumiert zu werden. Jene Einebnung der technologischen Unterschiede bis zu einem gewissen Grad – entsprechende Ausrüstung für hochwertige Audioproduktionen ist immer noch relativ teuer, da nicht auf Software und Rechner beschränkt – und die mit der allgemeinen Verfügbarkeit der Technik einhergehende Herabsetzung der Einstiegsschwelle für die Prozesse der Aufzeichnung, Modifikation und Bereitstellung von Musik erschweren zudem die Eingrenzung des Berufsfeldes des Produzenten, da es sich um einen Beruf handelt,

⁴⁹³ Dazu u.a. MASSEY, Glass, S. 70-98; SWEDIEN, Studio; BURGESS, Art, S. 14.

⁴⁹⁴ 1000 bis 4000 £ pro Gerät, was zu diesem Zeitpunkt den Kosten eines Hauses entsprach. Vgl. Live tables on housing market and house prices, Table 502: house prices from 1930, annual house price inflation, United Kingdom, from 1970, Nationwide House Price Index, UK House Prices Since 1952; A Mellotron History; FORREST, , The Mellotron Story.

⁴⁹⁵ WARNER, Pop Music, S. 18-38.

⁴⁹⁶ Um ein Beispiel zu nennen: In der Rockmusik ist der Einsatz von Computertechnik auf der Bühne als Hauptklangquelle eher unüblich, im Bereich Hip Hop und Techno hingegen selbstverständlich.

der, folgt man BOURDIEU, keiner sei.⁴⁹⁷ Die Klassifikation von Berufsfeldern der Bundesagentur für Arbeit etwa kennt nur Produzenten in Film/Rundfunk/Fernsehen, immerhin gelistet unter „Hoch komplexe Tätigkeiten“, obwohl sich im Anhang des Dokuments der Musikproduzent findet, ohne allerdings beschrieben zu werden. Dies ist nachvollziehbar, denn es gibt abseits von privaten Institutionen wie z.B. der Deutschen POP, Hochschule der populären Künste oder den SAE-Instituten keine Ausbildungsmöglichkeiten mit konkreten Curricula für diesen Beruf und deswegen auch keinen gesetzlichen Schutz der Bezeichnung.⁴⁹⁸ Ich schlage vorerst folgende Definition für meine Arbeit vor: Ein Musikproduzent/eine Musikproduzentin der populären Musikproduktion ist eine Person, die ihren Lebensunterhalt mit der wie auch immer im konkreten Fall aussehenden Generierung und Bearbeitung von Klangkonfigurationen innerhalb des Tonstudios verdient, meist ohne Mitglied der die jeweils entstandenen Produkte repräsentierenden Formationen zu sein und die erzeugten Resultate auf Bühnen umsetzen zu müssen. Diese Tätigkeit ist maßgeblich von den Resultaten der digitalen Revolution der 1980er Jahre geprägt, die einerseits ihre mannigfaltigen Optionen und Varianten ermöglichen, gleichzeitig jedoch zusätzlich zur Schwierigkeit der genaueren Festlegung des Berufsbildes beitragen.

Es ist inzwischen bekannt, dass selbst größte Investitionen und angenommene Qualitäten auf Seiten der Initiiierenden im Popmusikgeschäft keine Erfolgsgarantie sind⁴⁹⁹ und besagter Erfolg – verstanden als das Erzielen von Profiten, die deutlich über den Initialinvestitionen liegen – sich in der Regel erst gar nicht einstellt und selten dauerhaft ist. Deswegen, neben den physischen Ermüdungsaspekten des Musizierens, rekrutieren sich Produzenten, dieser Beruf ohne Studium oder Ausbildung, zu einem größeren Teil aus ehemaligen Musikern. Lauren Christy vom Produzenten-Team „The Matrix“, das unter anderem für das Debüt-Album von Avril Lavigne verantwortlich war, beschreibt, wie sie nach einigen vergeblichen Versuchen des Berühmtwerdens mit 27 Jahren entschied, vom Beruf des Künstlers in den des Produzenten zu wechseln.⁵⁰⁰ Ein anderer Weg ist jener von Akteuren aus dem Tontechnikerbereich, die sich trotz instrumentaler Kenntnisse, meist ebenso seit der Kindheit erworben, gegen den Versuch einer Bühnen-Karriere entscheiden. Die instrumental-technischen Kenntnisse erlauben ggf. jedoch nach und nach, aus dem rein technischen Bereich in den gestaltenden hinüberzuwechseln. In jedem Fall ist die Inbesitznahme der Produzentenposition ausgehend von der

⁴⁹⁷ BOURDIEU, Regeln, S. 358 f.

⁴⁹⁸ Bundesagentur für Arbeit, Klassifikation der Berufe, S. 318; Gesetze im Internet, § 132a.

⁴⁹⁹ WICKE, Popmusik als Industrieprodukt; BECKER, Art Worlds, S. 122 f.

⁵⁰⁰ BURGESS, Interview with Lauren Christy; zur parallelen Entwicklung als Musiker/Produzent z.B. MYERS, Wizard, Solche Karrieren führen natürlich nicht immer zu breiter Rezeption, aber die Wege, unabhängig vom tatsächlichen finanziellen Erfolg, ähneln sich.

Position des Musikers/Tontechnikers unabhängig vom Grad des Erfolges im Musikproduktionsfeld häufig ein Aufstieg: Die Unsicherheit des Musikerdaseins auf der Suche nach Erfolg wird z.B. ersetzt durch die Unterstützung der zahlreichen Musiker auf der Suche nach Erfolg, womit Produzenten aufgrund der Loslösung von den individuellen Faktoren des Musikmachens wesentlich weniger abhängig von einzelnen Projekten sind. Oder aber die Kontrolle über das eigene instrumental-technisch erfolgreiche Schaffen obliegt somit zumindest teilweise dem nun auch die Produzentenkompetenzen übernehmenden, erfolgreichen Künstler. Der Live- oder Studiotechniker wiederum nimmt jetzt Einfluss auf die Signalverarbeitung und nicht mehr nur auf die Aufzeichnung usw.

Der Beruf des Produzenten ist zwar kein sicherer, aber er ist sicherer und komfortabler als jener des Musikers/Technikers. Produzenten sind demnach fast immer Quereinsteiger, die auf Erfahrungen und Vernetzungen früherer Tätigkeiten – die sie aber nicht unbedingt aufgeben müssen – aufbauend eine Vermittlerposition zwischen Musikerideologien und Erfordernissen der Musikproduktion einnehmen. Oftmals handelt es sich um einen graduellen Übergang, weil Musiker z.B. wissen möchten, warum ihr Instrument auf der Aufnahme anders klingt als im Studio von ihnen wahrgenommen – sie beginnen dann, die Produktionsprozesse zu begleiten – oder weil Techniker eines berühmten Produzenten bei dessen Abwesenheit seine Funktion übernehmen oder als preiswerte Alternative für aufstrebende Projekte angefragt werden.⁵⁰¹

Diese Tätigkeit als Popmusik-Produzent, in welcher Form der Berufsdefinition auch immer⁵⁰², dient vor allem der Generierung von finanziellem Profit für sich und die Auftraggeber – manchmal in Personalunion – und setzt dafür zunächst spezifische Formen von Kompetenzen – in instrumental-technischer Hinsicht strukturiert durch die präsenten Resultate der zirkulierenden Präselektion – voraus. Diese setzen sich im Feld der Popmusikproduktion anders zusammen als z.B. im Feld der abendländischen tradierten und modernen, der „Neuen“, Kunstmusik. Diese Unterscheidung soll hier ohne Wertung vorgenommen werden, weil die Komposition von Klangkonfigurationen der Popmusik und deren Rezeption anderen Prinzipien folgen als jene der abendländischen Kunstmusik: Gegenüber der Konzentration auf Eigenschaften wie Melodik, Metrik, Harmonik, Rhythmik, Modulationen, Form, thematischen Weiterentwicklungen und dem Erreichen eines Idealklangs, z.B. der Stimme oder dem Ton bei Streichinstrumenten, bzw. bei der Neuen Musik z.B. auf das Verlassen der in Europa etablierten Dur-Moll- bzw. Kirchentonartentonalität liegt das klangliche Hauptaugenmerk in der Popmusik auf Faktoren wie Stimmtimbre, individueller Gesangs- oder Spielweise und im

⁵⁰¹ Vgl. z.B. Produzent Nils im Anhang 6.3 und BURGESS, Art, S. 15-27.

⁵⁰² Vgl. Kapitel 1.2.

Allgemeinen auf dem Sound eines Songs. Daher rührt auch die Problematik des analytischen Zugriffs auf Popmusik mittels tradierter Notenschrift, weil diese auf eine Darstellung eben jener relevanten Parameter der abendländischen Kunstmusik ausgerichtet, nicht aber für eine adäquate Deskription oder Wiedergabe klanglicher Phänomene, deren körperlicher Erfahrung und soziokultureller Einbettung, was das Erschaffen und Hören von Popmusik schließlich bestimmt und ausmacht, geeignet ist.⁵⁰³

Gerade jener schwer zu fassende Soundaspekt verlangt beim Produzenten nach sowohl instrumentalen als auch technischen Fähigkeiten, weil das Erzeugen von Räumlichkeit oder Programmieren von Klängen, Effekten etc. nicht durch das alleinige Beherrschen eines Instruments garantiert ist. Vielmehr erfordert dieser Aspekt die Verwendung von Software, in Form von Plug-ins (z.B. Softwareinstrumente oder Nachbildungen von Outboard) und DAWs sowie entsprechendem Outboard (Hallgeräten, Amps, Delays etc.)⁵⁰⁴ oder, wenn deren Funktionsweise und die Mikrofonierung nicht beherrscht werden, das Wissen um die sonischen Effekte der verschiedenen Geräte/Software, um dem Tontechniker der jeweiligen Session adäquate Anweisungen geben zu können.⁵⁰⁵ Darüber hinaus müssen Produzenten umfangreiche Kenntnisse über die aktuellen musikalischen und die auf klanglicher Ebene technisch bedingten Entwicklungen der Genres, in denen sie arbeiten und auf welche sie sich beziehen, besitzen und stets aktualisieren, damit sie im sich aufgrund der Differenzierungsbestrebungen konstant weiterentwickelnden Feld nicht ins Hintertreffen geraten.⁵⁰⁶ Um außerdem überhaupt als Produzent arbeiten zu können, werden neben instrumental-technischen Kompetenzen auch finanzielle Ressourcen in monetärer sowie in objektivierter Form benötigt: Sowohl der Besitz oder die Miete entsprechender Räumlichkeiten als auch die Isolation, z.B. mit Raum-in-Raum-Lösungen, als auch die akustische Optimierung eines Studios sind kostspielige Unterfangen, welche die notwendige technisch-instrumentale Ausstattung noch gar nicht beinhalten.⁵⁰⁷ Insgesamt muss man davon ausgehen, dass große bis immense Summen nötig sind, um

⁵⁰³ WICKE, Popmusik in der Analyse.

⁵⁰⁴ Vor der Digitalisierung der Studios waren solche nicht-instrumentalen Fähigkeiten z.B. das präzise Schneiden des Tonbandes in Millimetern für Bearbeitungen der Aufnahmen.

⁵⁰⁵ Bei den von mir untersuchten Sessions übernahm der Produzent meistens auch die Rolle des Tontechnikers.

⁵⁰⁶ Vgl. zum dahinwirkenden Prinzip z.B. BOURDIEU, Regeln, S. 404 f.

⁵⁰⁷ Allein ein Mischpult kostet fünf- bis sechstellige Beträge, ein qualitativ hochwertiges Abhörsystem bewegt sich fast immer im deutlich vierstelligen Bereich (Das Abhörsystem des Studios P, RL901 von ME Geithain, kostet z.B. pro Box ca. 5800-5900 Euro), von der notwendigen Anzahl verschiedener Mikrofone ganz zu schweigen, für die meistens, abhängig davon, ob es sich um Groß-, Kleinmembran- oder Bändchen-Mikrofone handelt, ebenso zwischen drei- und vierstelligen Beträgen zu veranschlagen sind. Die Kosten für eigene, da schwer zu transportierende Instrumente oder Verstärker wie z.B. Flügel, Rhodes, Schlagzeug, Orgel und zur Verstärkung benötigte Geräte wie z.B. E-Gitarren- und Bass-Amps samt Boxen etc. plus die nötigen Kabel, Stative, Diffusoren, akustischen Trennwände usw. fallen zusätzlich an.

ein entsprechendes Studio aufzubauen. Selbst kleinere Projektstudios erfordern auf professioneller Ebene relativ⁵⁰⁸ hohe Investitionen.⁵⁰⁹

Abgesehen von derartigen anfänglichen Aufwendungen werden ferner weitere finanzielle Mittel benötigt, um ausreichend Zeit in die Genese eines different wahrgenommenen, wirkenden und Differenz erzeugenden Tonträgerinhaltes investieren zu können: Im Gegensatz zu mechanischen Prozessen – wie z.B. der Anfertigung von Nutzgegenständen – handelt es sich beim Komponieren und Arrangieren von Klangkonfigurationen immer um einen ergebnisoffenen Prozess, der nur partiell dem Willen des Ausführenden gehorcht und unter externen Einflüssen leiden kann.⁵¹⁰ Nicht nur Ressourcen müssen somit in Form von Zeit bis zu einem bestimmten Termin vorhanden sein, sondern auch darüber hinausgehende Reserven, falls der Prozess nicht zur Zufriedenheit aller beteiligten oder bewertenden Akteure verlaufen ist. Damit jene Problematik umgangen werden kann, erhalten Produzenten entsprechende Vorschüsse auf ihre Arbeit in einem bestimmten Zeitraum – Überschreitungen gesetzter Termin- oder Kostengrenzen können z.B. vom Profit des Produzenten abgezogen werden. Der Verzicht auf diesen Bezahlmodus und die Beteiligung an späteren Gewinnen wird indes oft als eine bessere Option angesehen.⁵¹¹

Neben instrumental-technischen Fähigkeiten und finanziellen Ressourcen benötigt ein Produzent weiterhin ein gut ausgebautes Beziehungsnetzwerk, eine Eigenschaft, die er mit Musikern gemein hat.⁵¹² Die Verfügbarkeit eines Netzwerkes von zuarbeitenden Akteuren, welche in verschiedenen Projekten zum Zuge kommen, sei es basierend auf ökonomischer oder kultureller Gegenleistung, ist für diverse Projekte essentiell: Sei es das Einsingen von Back-Vocals oder eines Refrains, oftmals mit einem „feat.“ des Namens des mehr oder weniger bekannten Gasts im Titel honoriert, das Remixen oder Mastern eines Tracks, die Beziehungen zu verschiedenen A&R-Managern von Plattenfirmen oder der Zugang zu Equipment bzw. Software, wodurch Vorteile gegenüber anderen Produzierenden des Feldes ermöglicht werden. Des Weiteren ist der Unterhalt eines solchen Netzwerkes für das Erhalten von Aufträgen von Belang: Wenn der Produzent nicht über ausreichende Beziehungen in der lokalen oder regiona-

⁵⁰⁸ Man kann z.B. von mindestens 3000-4000 Euro ausgehen, bis die Grundlage für ein semi-professionelles Home-Studio gelegt oder dessen Aktualität wieder gegeben ist. Gegenüber Investitionen der Distributionsebene ist das zwar relativ wenig Geld, auf der Ebene des Kleinstgewerbes hingegen nicht. Vgl. die Äußerung von Produzent Yves zu den Kosten eines neuen Rechners, die er momentan nicht aufbringen könne, in der Master-Session Abschnitt 6.4.

⁵⁰⁹ Bei einem Studio konnte ich die Baukosten von seinerzeit ca. 258.000 DM einsehen, was etwa ca. 128.000 € entsprechen hätte und, entsprechend der historischen Inflationsrate, heute ca. 166.000 € wären.

⁵¹⁰ AMABILE, *Social Psychology*; HENNESSEY/AMABILE, *Conditions of creativity*.

⁵¹¹ BURGESS, *Art*, S. 66 f., 162-173.

⁵¹² Aufschlussreich dazu sind BECKERS Ausführungen zum Beschaffen von Gigs durch Netzwerke, welche zwar recht alt, in ihrer Deskription der fundamentalen Funktionsweise der Gig-Akquise jedoch zeitlos sind. BECKER, *Outsiders*, S. 103-114.

len Musikszene verfügt und noch keinen nationalen oder internationalen Ruf hat, wird die Akquise von Aufträgen potentiell erschwert. Die Arbeit an Songs ist eine individuelle, konfliktreiche⁵¹³ und kräftezehrende Angelegenheit, welche zudem stark auf persönlichen Interaktionen und Auseinandersetzungen beruht, so dass deswegen persönliche Empfehlungen von individuell geschätzten und anerkannten Akteuren des jeweiligen Beziehungsnetzwerks den Ausschlag zugunsten eines spezifischen Akteures, z.B. dem Produzenten, geben können.

Jener scheint demnach im Feld der populären Musikproduktion aufgrund der notwendigen Anforderungen an ihn eine besondere Position einzunehmen: Im Gegensatz zu der von BOURDIEU auch für das Feld der populären Musikproduktion beschriebenen, chiasmatischen Ressourcenverteilung zwischen Künstlern und Produktionsmittelinhabern (Feldteilnehmer mit wenigen finanziellen Mitteln und hohen instrumental-technischen Kompetenzen stehen Teilnehmern gegenüber, deren Ressourcen- und Kompetenzstruktur genau invertiert sind) muss der Produzent bereits von Beginn an über eine relativ hohe Akkumulation diverser Ressourcen verfügen, um seinen Beruf ausüben zu können. Dies deckt sich mit BOURDIEUS Einschätzung der neuen kulturellen Positionen, welche seiner Darstellung nach nur von denjenigen Akteuren eingenommen werden würden, die ohnehin über die besten Startmöglichkeiten verfügten.⁵¹⁴ Wenn solche Positionen aufgrund ihrer fehlenden Kodifizierung unsicher wären, sei eben der Sachverhalt fehlender Kodifizierung der Grund, warum sich Angehörige bzw. Nachkommen der herrschenden Klassen aus Abneigung gegenüber den etablierten Positionen mit klar definierten Laufbahnen genau solchen unsicheren zuwenden würden; schließlich handele es sich um Stellen, die noch modifiziert werden könnten und denen keine fixierte Laufbahn eingeschrieben sei.⁵¹⁵ BOURDIEUS Feststellung, dass für derartige Positionen weniger Voraussetzungen als für die kodifizierten nötig seien, scheint beim Beruf des Produzenten, wie soeben beschrieben und von einer reinen Bezeichnung mit diesem Titel ohne hauptberufliche Ausübung abgesehen, indes nicht zuzutreffen. Demgegenüber greift, trotz eben doch benötigter, nur nicht staatlich-institutionell verbriefter Voraussetzungen, die Feststellung einer „höchst ungewissen und außerordentlich schwankenden“ Perspektive eines „Berufes, der keiner ist“⁵¹⁶.

Die Relevanz verschiedener Kompetenzen und Ressourcen in technischer, klanglicher und sozialer Hinsicht wird erneut deutlich, sofern man dem Gedanken der vorteilhaften Umwand-

⁵¹³ Einer der Gründe, warum ich zu bestimmten Sessions eines Studios nicht zugelassen wurde.

⁵¹⁴ BOURDIEU, Unterschiede, S. 251; DERS., Regeln, S. 358 f.

⁵¹⁵ BOURDIEU, Regeln, S. 358.

⁵¹⁶ BOURDIEU, Regeln, S. 358 f.

lung, wie ihn BOURDIEU bei der Konvertierbarkeit der Kapitalsorten beschreibt⁵¹⁷, folgt, welcher im Produzentenberuf umfassend genutzt wird: Der anfänglichen Investition finanzieller Ressourcen zum Aufbau eines Studios und der nötigen, bereits beschriebenen Reserve zur Verfügbarkeit von Zeit folgen sukzessive stets weitere Aufwendungen für technische Neuerungen, was wiederum zur Steigerung der instrumental-technischen Fähigkeiten beiträgt. Eben jene Kompetenzen münden im Erfolgsfall über die Aktivierung sozialer Beziehungen, d.h. durch befreundete Künstler oder geknüpfte Beziehungen zu Distributionsfirmen, in höheren Einnahmen, d.h. Tantiemen oder Vorschusszahlungen. Die somit stattfindende Wandlung spezifischer Kompetenzen in finanziellen Gewinn kann, bei entsprechender, werkabhängiger und zwischen diesen differierender Rezeption durch andere Produzenten, abermals zur (virtuellen) Steigerung des Wertes der Fähigkeiten durch Anerkennung führen, wobei der Generierung und Nutzung von dieser eine besondere Problematik im Feld der Musikproduktion inhärent ist, die noch thematisiert werden wird. Jene Anerkennung bedingt wiederum eine Erweiterung des Netzwerks von Akteuren, die an einer gemeinsamen Arbeit interessiert sind, was eine Ausweitung des Zugriffs auf externe Kompetenzen und dadurch, z.B. im Falle von Künstlern, gleichzeitig aus Sicht anderer Teilnehmer des Netzwerkes eine Verbesserung der Produzentenposition darstellt.

Die Position des Produzenten kann dabei zwischen begrenzt dominierter und dominierender Position innerhalb des Produktionsfeldes schwanken bzw. variieren, nur dass seine Person in der Regel nicht Gegenstand einer vergleichbaren öffentlichen Aufmerksamkeit ist – daher wird hier nicht von Präsenz gesprochen –⁵¹⁸, was Vor- und Nachteile mit sich bringen dürfte: Die fehlende Kopplung seiner Persönlichkeit an eine besondere Musikrichtung oder ein Werk ermöglicht es dem Produzenten, je nach Anforderung zwischen einem potentiell begrenzt dominierenden, im Sinne von (erfolgreich) gegen Konventionen im Rahmen der Möglichkeiten verstoßend⁵¹⁹ und zugleich als mögliche Konvention etablierend, und einem begrenzt dominierten Arbeitsstil, im Sinne von den bestehenden Konventionen eines Bereichs folgend, im Feld der populären Musikproduktion zu wechseln, ohne sich in den typischen, die Authentizität, bei BOURDIEU „Aufrichtigkeit“⁵²⁰, betreffenden Diskursen des Konsumtions- und Produktionsfeldes fest positionieren zu müssen. Gleichzeitig kann durch die geschlossenen Ver-

⁵¹⁷ BOURDIEU, Unterschiede, S. 209. Unabhängig von meiner in Abschnitt 1.3.2 geäußerten Kritik am Kapital-Begriff und anderen Termini BOURDIEUS ist die grundsätzliche Erkenntnis, dass Fertigkeiten, Wissen, Beziehungen und ökonomischer Wert ineinander umwandelbar sind, für die hier zu analysierenden Prozesse losgelöst von eben jenen Termini hilfreich und zutreffend.

⁵¹⁸ Wobei dies genrespezifisch, wie z.B. im Dance-Bereich, und je nach Einfluss auf Musikstile auch variieren kann, man denke z.B. an Timbaland oder Rick Rubin, die sich eines hohen Bekanntheitsgrades und ihnen gewidmeten Publikationen erfreuen. Vgl. z.B. BROWN, Rick Rubin.

⁵¹⁹ BOURDIEU, Regeln, S. 371-378.

⁵²⁰ BOURDIEU, Regeln, S. 266.

träge⁵²¹ im Falle des Erfolgs dieser nicht so gewinnbringend sein wie im Falle der medial präsenten Künstler, obwohl das Wissen um Anteilhabe an derartigen Erfolgen innerhalb der Produktionskreise zirkuliert. Ausbleibender Erfolg wiederum ist aus gleichem Grund für Produzenten weniger problematisch⁵²², weil Künstler an eine spezifische Positionierung durch ihre Person gebunden sind, die Publikation zudem primär ihnen zugeschrieben und final hauptsächlich an ihrem ökonomischen Erfolg – wobei es hier, wie immer, von den künstlerischen Wert betonenden, vorteilhaften Rezeptionen befeuerte und somit auf zukünftige Erfolge hinweisende Ausnahmen geben kann – im Konsumtionsfeld gemessen wird.⁵²³ Dagegen betreuen Produzenten meistens mehrere Projekte parallel oder hintereinander und dürften zudem nach Abschluss der Vertragserfüllung, d.h. dem Erstellen eines „commercial and artistic viable product“⁵²⁴, welches meistens in Abstimmung mit dem Label stattfindet, selten für Misserfolge verantwortlich gemacht werden – zu volatil ist der Popmusikmarkt und zu genau wissen auch große sowie kleine Labels um eben jene Problematik.⁵²⁵ Der relevante Punkt ist jedoch, dass das Gesamtangebot der Produkte sukzessive eingeschränkt wird, d.h., der Prozess, in dem das Gesamtangebot der Produkte prädestiniert, was überhaupt emotional und als Gegenstand distinguierender Geschmacksäußerungen klassifizierend wirken sowie wiederum im Produktionsfeld als alt bzw. neu gelten kann, vollzieht sich in einer Abfolge von Entscheidungen, die nur über jeweils verfügbare und mobilisierte Formen verschiedener Ressourcen durch- und umgesetzt werden können. Es ist dabei unerheblich, ob man die Entscheidungsträger eher als Gatekeeper⁵²⁶ oder als Mediatoren⁵²⁷ ansieht, sofern die Funktion der Modifikation von Ideen während der Verfertigung der klanglichen Produkte sowie der Selektion der gegenüber anderen Vorschlägen als zu variierenden Zwecken geeigneter wahrgenommener Ideen zum Tragen kommt: Eben jene hier nur in ihrem Resultat wiedergegebene Weisungsbefugnis ist es, welche zur Legitimation grundsätzlich alle verfügbaren Kompetenzen und Ressourcen, also den Einsatz, in verschiedenen Ausprägungen, was immer in Relationen zu den beteiligten Akteuren zu sehen ist, benötigt. Kraft seines Einsatzes kann sich der Produzent in das Spiel, dessen Regeln er zuvor anerkannt hat und durch sein Mitwirken erneut anerkennt, aber gleichzeitig in Form seiner Beiträge gestaltet kann, einschalten und dessen Ablauf, unter

⁵²¹ DOUGLAS u.a., Transcription.

⁵²² BURGESS, Interview with Peter Collins; DERS., Art, S. 51.

⁵²³ Welcher Aufwand betrieben werden muss, um sich von der bekannten (musikalischen) Identität zu lösen, zeigt z.B. das Projekt „Gorillaz“, welches nur virtuell existiert, hinter dem jedoch u.a. der Frontmann der britischen Band „Blur“ steht. Vgl. ECKSTEIN, Authorship.

⁵²⁴ HOWLETT, Producer.

⁵²⁵ WICKE, Popmusik als Industrieprodukt.

⁵²⁶ CSIKSZENTMIHALYI, Society, culture, and person, S. 330; DOLLASE, Musikalische Sozialisation, S. 175.

⁵²⁷ NEGUS, Popular Music, S. 60-64, 66-98; zur Kritik an NEGUS' Verwendung des Begriffs „cultural intermediaries“: HESMONDHALGH, Bourdieu, S. 227.

sich im Laufe der Zeit ständig verändernden und zuweilen wiederkehrenden Vorzeichen, gemeinsam mit anderen Akteuren, mal mit Erfolg, mal zu seinen Lasten, im Gange halten. Das Meer an möglichen musikalischen Objektivierungen in Form von Tonträgern und ihren Inhalten wird im Feld der Popmusikproduktion neben den ohnehin schon extremen Restriktionen der ursprünglich wegen technischer Eigenschaften der Tonträger etablierten Länge, ca. zwei bis dreieinhalb Minuten⁵²⁸ bis maximal fünf, und der ABABCB-Popsongform bzw. des Versuchs, sich von diesen etablierten Parametern zu lösen, durch die diskursive Praxis im Studio und darüber hinaus, z.B. innerhalb von Major-Labels oder der Kommunikation zwischen Künstlern, Produzenten, Labels, unter diesen Gesichtspunkten und anderen zu einem Bruchteil seiner Möglichkeiten verringert, welches dann die besagte verfügbare Gesamtheit der Möglichkeiten der Verwirklichung des Hörergeschmacks im Feld der populären Musikproduktion bildet. Der maßgebliche, strukturierende Einfluss jener präsenten Konfigurationen auf das Schaffen der Musikproduzenten in Studios – und auf das Schaffen der instrumentalkompositorischen Akteure zuvor in Probenräumen, Homestudios etc. – kann in dieser Hinsicht als Anknüpfungspunkt von Durchsetzungsmechanismen verstanden werden.

Der Ausschluss diverser Optionen und die Durchsetzung einiger der zahllosen Möglichkeiten aus dem Bereich des Sounds, der in der Popmusik nahezu jedes klangliche Ereignis – ein extremer Gegensatz zur formal-harmonischen Enge des Feldes⁵²⁹ – enthalten kann, verlangt ferner instrumental-technische, soziale und finanzielle Ressourcen, weil die Generierung von Anerkennung mangels umfassend anerkannten und dauerhaft Wert verleihenden Instanzen – bedingt durch die spezifische Felddynamik – nicht möglich zu sein scheint: Produzenten, gleiches gilt für Musiker, hängen von der Wertschätzung Dritter ab, weil deren Produkte erst in einem soziokulturellen Prozess durch ihre Nutzer Wert und Bedeutung erhalten. Da die Wertigkeit spezifischer Eigenschaften der jeweiligen Produkte von Positionierung zu Positionierung differiert und es für den popmusikalischen Bereich keine wirklichen Möglichkeiten der staatlich institutionalisierten Anerkennung gibt, existieren Versuche, dieses Manko durch pseudo-institutionelle Anerkennungen in Form von Preisen wie z.B. dem Grammy oder der Goldenen Schallplatte auszugleichen. Die Problematik jener „Institutionen“ liegt in der fehlenden Unabhängigkeit von ökonomisch dominierenden Marktakteuren begründet.⁵³⁰ Gerade das vermeintliche Messinstrument der Popularität mittels Platzierungen in den – inzwischen

⁵²⁸ FRITH, *Industrialization*, S. 104; SUISMAN, *Selling Sounds*, S. 123, 277.

⁵²⁹ An dieser Stelle wäre der Begriff „Orthodoxie“ wohl angebracht.

⁵³⁰ HESMONDHALGH, Bourdieu, S. 222, thematisiert jene Vorgehensweise ebenfalls, die aber von der Akzeptanz jener neuen „institutions of consecrations, such as industry awards“ abhängt.

in diversen Formen auftretenden – Charts, z.B. beim deutschen Musikpreis „Echo“, ist hinsichtlich des objektiven ökonomischen und künstlerischen Erfolgs⁵³¹ wenig brauchbar, weil solche Ranglisten lediglich in Relationen zu den kategorial gelisteten Einträgen anordnen, ein Verkaufspotential abbilden und eine hohe Anzahl von Akteuren ausschließen.⁵³² Um derartige „Institutionalisierung“ nichtschulischer oder -akademischer, sondern industrieller Herkunft zu legitimieren, wird auf Vertreter vermeintlich zuständiger (akademischer) Bereiche, z.B. Musikwissenschaftler, Journalisten oder Kritiker großer Zeitungen bzw. Sendungen, und deren Wortmeldungen sowie auf andere, bereits erfolgreiche Akteure zurückgegriffen. Dies geschieht neben Besprechungen innerhalb von Publikationen wie Tageszeitungen oder ausgewiesenen Musikzeitschriften in Form von regelmäßig stattfindenden, mit mehr oder weniger angesehenen Preisen versehenen Veranstaltungen. Bei diesen kombinieren möglichst zahlreiche Personen eines Feldes, seien sie temporär oder über längere Zeit hinaus für dieses von Bedeutung, ihre Relevanz, damit durch die mittels dieser Sondererscheinung des Beziehungsnetzwerks akkumulierten instrumental-technischen Kompetenzen ein legitimer Rahmen erzeugt wird, um im doppelten Sinne institutionalisiert wirken zu können, d.h. sowohl im Sinne einer gezielten, als Konsequenz interner Abstimmungsprozesse einstimmigen Tätigkeit, als auch dem Evozieren des Anscheins einer Legitimität ihres Handelns. Sie delegieren also wenige Akteure als Sprecher oder Entscheidungsträger ihrer großzügig gefassten Gruppe, wodurch selbige als Repräsentanten einer kompletten Gruppierung relevant werden und zudem die Existenz der Gruppe selbst bestätigen sowie konstituieren⁵³³ und legitimieren. Dies geschieht durch ihre zahlreiche Anwesenheit, Akzeptanz und Anerkennung der anderen Akteure – geäußert im Applaus für die Geehrten bzw. die Juroren – bei besagten Veranstaltungen, welche zugleich auch noch die Wichtigkeit des Ortes bzw. Landes, in welchem besagter soziokultureller Akt stattfindet, als Lokalität kultureller (Musik)Produktion unterstreicht. Es ist daher eine sich immer wieder erneuernde Form der zirkulären Relevanzzusprechung durch Akteure, denen von anderen Akteuren zuvor Bedeutung zugesprochen wurde, basierend auf Kriterien, welche von einer Minorität der Produzierenden bzw. den Industrien, also den begrenzt dominierenden bzw. präsenten Akteuren des Feldes, definiert wurden. Von daher ist es nicht verwunderlich, dass es in der Film- und Musikbranche für im Selbstverständnis oder objektiv gesehen „große“ Standorte, z.B. Los Angeles, Berlin, Cannes etc., auch entsprechende Veranstaltungen gibt, finanziert oder unterstützt fast ausschließlich von Teilnehmern der

⁵³¹ Es ist ohnehin mehr als fraglich, inwiefern diese Aspekte objektiv überhaupt zu bemessen sind.

⁵³² WICKE, Popmusik als Industrieprodukt.

⁵³³ BOURDIEU, Mechanismen der Macht, S. 85.

Industrien.⁵³⁴ In Ausnahmen geschieht dies auch von staatlicher Seite⁵³⁵, wenn jene von der Wichtigkeit der Geschehnisse hinsichtlich wirtschaftlicher Vorteile überzeugt werden konnte. Diese Veranstaltungen versuchen sich jeweils durch mehr oder weniger große Entscheidungen zugunsten bereits geehrter oder – dann oftmals medial als nicht nachzuvollziehendes Unrecht an Kunst und/oder Geschmack beschrieben – bisher sträflich vernachlässigter Beiträge zu differenzieren, was wiederum den grundsätzlichen Prinzipien der Differenzierung zwischen dominierenden und dominierten Klassen oder Fraktionen entspricht.⁵³⁶ All jene Ehrungen und Titel, die eigentlich zusätzlich wertsteigernd wirken müssten, bieten aber, anders als etwa im Bildungsbereich, weder für die Position des Künstlers noch jene des Produzenten die eigentlich mit dem Erwerb dieser verbundenen dauerhaften sowie rechtlichen Sicherheiten eines in verschiedenen Ausprägungen einlösbaren Anspruchs, sondern lediglich eine retrospektive Aufwertung eines bereits erfolgreichen Werks: Ein Produzent sei z.B. nur so gut wie seine letzten Produktionen⁵³⁷ und ein weniger gut laufendes oder rezipiertes Nachfolgealbum bzw. neues Album – oft gemessen am ökonomisch sehr erfolgreichen und deshalb geehrten Vorgänger – negiert daher zügig die vermeintliche Positionsverbesserung samt Privilegien.⁵³⁸ Der Logik der kulturellen Produktion folgend, können derartig anerkannte Werke angesichts der zeitlichen Entwicklung, gerade in der populären Musikproduktion, zukünftig nur als Teil der kumulativen Feldgeschichte Bezugspunkt für weiterführende Grenzüberschreitungen der Akteure darstellen.⁵³⁹ Der durch Titel bzw. Ehrungen eigentlich zu beseitigende Beweiszwang der eigenen Fähigkeiten aber bleibt.

Ein vergleichbarer akademischer Prozess der gemeinschaftlichen Konstituierung der Relevanz eines Sachverhalts lässt sich bezüglich der wissenschaftlichen Publikationen zu Rolle und Einfluss des Produzenten feststellen: Das Gewicht dieser Position im kulturellen Produktionsprozess wird zunehmend Gegenstand zahlreicher Auseinandersetzungen⁵⁴⁰, was wiederum der Außenwirkung der Berufsgruppe zuträglich ist, d.h., der noch immer ungenau umrissene Begriff des Produzenten gewinnt sukzessive an Kontur und durch derartige akademische Aufmerksamkeit an feldexterner Legitimität, wozu in einer partiell zirkulären Logik in Ermange-

⁵³⁴ Z.B. der Grammy, dessen Vergabe über „The Recording Academy“ organisiert und entschieden wird, deren Chapter, als deren Mitglied man stimmberechtigt ist, von Sony, Universal, der SAE-Gruppe etc. finanziert werden, vgl. u.a. Grammy-Chapters New York und Grammy-Chapters Nashville.

⁵³⁵ In Deutschland z.B. der Echo, vgl. Echo-Webpräsenz.

⁵³⁶ BOURDIEU, Unterschiede, S. 365 f.

⁵³⁷ BURGESS, Art, S. 91-102; DERS., Interview with Peter Collins.

⁵³⁸ Besonders präsent waren diese Prozesse bei Künstlern wie z.B. Michael Jackson, Mariah Carey oder auch Fleetwood Mac. Vgl. KURP/HAUSCHILD/WIESE, Musikfernsehen, S. 104; ZOLLO, Songwriters, S. 470 f.

⁵³⁹ BOURDIEU, Regeln, S. 384 f.

⁵⁴⁰ Vgl. Kapitel 1.2.

lung entsprechender Studien gerade jene Personen beitragen, welche feldintern in dieser diffusen Praxis arbeiten oder gearbeitet haben.⁵⁴¹

Über derartige Vorgänge hinaus gibt es jedoch in Deutschland, vom Lehrgang für Popmusikdesign in der Popakademie Mannheim oder privaten Einrichtungen wie der Deutschen POP oder den SAE-Instituten abgesehen, kein Studienfach, welches zur Tätigkeit des „Produzenten“ hinführt, was mangels einer genauen Tätigkeitsbeschreibung, wie in Kapitel 1.2 ausgeführt, zusätzlich erschwert wird. Schulische Abschlüsse bzw. Titel als Garanten spezifischer Fähigkeiten⁵⁴² sowie deren (dauerhafte) Wirksamkeit in Form von Anerkennung durch Dritte entfallen für den Bereich des Produzenten somit ebenso wie eine mögliche Wertzuschreibung zum Titel „Produzent“ ob seiner theoretisch möglichen Inanspruchnahme durch beliebige Feldakteure mangels des bereits erwähnten Schutzes der Berufsbezeichnung.⁵⁴³

1.3.6 Zusammenfassung eines Modells des Feldes der populären Musikproduktion in Anlehnung an Foucault und Bourdieu

Anders als BOURDIEU verstehe ich das vorgestellte Modell nicht als exemplarisch für alle anderen, vergleichbaren Bereiche oder Felder, sondern nur als möglicherweise zutreffend für den Bereich der populären Musikproduktion unter detaillierter Betrachtung der Studiosituation. Zwar werden verschiedene Aspekte in anderen Bereichen der Bedarfsgüterproduktion ebenfalls anzutreffen sein, die Verteilung der Kompetenzen, Ressourcen, die Optionen der Einflussnahme und Anzahl der an der jeweiligen Produktion des zu vertreibenden Inhalts Beteiligten, die Mechanismen der Verbreitung und die Erzeugung des Bedarfs orientieren sich allerdings stets an variierenden Parametern.⁵⁴⁴

Das Feld der populären Musikproduktion wird von in Relationen zu den Hörern als potentiellen Konsumenten wenigen, in sich komplexen Akteuren durch massenhaftes Bereitstellen einer Großzahl präselektierter Klangkonfigurationen und deren außermusikalischen Anknüpfungspunkten geprägt. Von dieser hohen Zahl der Angebote wird jedoch nur ein geringer Teil tatsächlich massenhaft konsumiert, was einerseits an der zusätzlichen Selektion durch Medienkanäle, andererseits an der Ungewissheit der Anschlussfähigkeit der zuvor multipel selek-

⁵⁴¹ BURGESS, Art; HOWLETT, Producer; MORROW, Conflict.

⁵⁴² BOURDIEU, Kapital, S. 74.

⁵⁴³ Bundesagentur für Arbeit, Klassifikation der Berufe, S. 318; Gesetze im Internet. § 132a.

⁵⁴⁴ Ich denke z.B. an die Computerspiele- oder Filmindustrie. In erstgenannter können kleine Teams oder einzelne Personen erfolgreiche Projekte hervorbringen, denen jene Herkunft aber in verschiedener Hinsicht anzumerken ist (Grafik, fehlendes Voice-Acting, Umfang etc.). In der Filmindustrie wiederum hat der Produzent mit allen Aspekten außerhalb der künstlerischen Umsetzung zu tun. Ferner verweist die reine Quantität der jährlich erscheinenden, weitgehend professionell erzeugten Klangkonfigurationen gegenüber z.B. der jährlichen Anzahl von Spielen/Filmen auf unterschiedliche Feldbeschaffenheiten usw.

tierten Klangmuster an diskursiv erzeugte, soziokulturelle Ereignisse oder der Rezeption der Klangmuster selbst als solche liegt. Es existiert ein konstantes Überangebot und nur ein Bruchteil dieser Konfigurationen ist ökonomisch profitabel, die Voraussetzung für entsprechende Teilhabe an den dann – mitunter unverhältnismäßig – hohen Profiten ist jedoch die Präselektion durch die distribuierenden sowie sie zirkulierenden Akteursnetzwerke. Aufgrund der hohen Sichtbarkeit erfolgreicher Teilnehmer und vermeintlich relativ niedrigen Einstiegschwelle in das Feld der Popmusikproduktion auf der Ebene des Musizierens, z.B. gegenüber den instrumentalischen Anforderungen der klassischen Musikproduktion, treten zahlreiche Musiker mit stark differierenden Vorkenntnissen sowie variierenden Zielen bezüglich der Verbesserung ihrer Situation in verschiedenen Positionen (Musiker, Techniker, Produzenten, A&R-Manager etc.) in das Feld ein. Da es sich bei allen Feldteilnehmern um Akteure handelt, die mittels der Investition ihrer Kompetenzen und Ressourcen auf eine Verbesserung oder Erhaltung ihrer Situation im Feld in entweder ökonomischer oder – eher selten – soziokultureller Hinsicht abzielen, nenne ich die zu diesem Zweck genutzten Kompetenzen/Ressourcen bzw. Kombinationen von Kompetenzen und/oder Ressourcen „Einsatz“. Ich vermeide mittels dieser Terminologie den von BOURDIEU genutzten Begriff des Kapitals, um dem Anspruch zu entgehen, Prozesse der Makroebene auf der Mikroebene abbilden zu wollen, weil die von mir zu untersuchenden Vorgänge im Feld der populären Musikproduktion nicht (mehr) übereinstimmend mit denen der Kapitalströme auf der Ebene von multinationalen Mischkonzernen und Investmentgruppen sind. Zudem verweist der Begriff des „Einsatzes“ gegenüber dem bei BOURDIEU verstetigend wirkenden „Kapital“ auf die Hoffnung der Feldteilnehmer, mittels der Kombination ihrer Kompetenzen Teilhaber eines sozialen und finanziellen Aufstiegs zu sein, der sich Erzeugern von Klangkonfigurationen durch die hohe Geschwindigkeit der Feldentwicklungen ggf. bieten kann.

Anders als bei BOURDIEUS Wettbewerb von allen gegen alle jederzeit, stehen im Feld der populären Musikproduktion am Ende bestimmter Anstrengungen nicht alle an gleicher Stelle, vielmehr handelt es sich um ein rapides, nur bedingt kontrollierbares Verändern der Positionen, ihrer Präsenz und ihres Einflusses. Die Kontrolle erschöpft sich weitgehend – denn auch hier nicht völlig durchsetzbar aufgrund der Errungenschaften der digitalen Revolution – in der Inklusion bestimmter Klangkonfigurationen in die zu publizierende Präselektion durch die über Distributionsnetzwerke verfügenden Entitäten. Welche von dieser noch immer relativ hohen Anzahl von Songs dann erfolgreich sein wird, hängt von einer Vielzahl unkontrollierbarer Faktoren ab, z.B. ob Medienkanäle diese annehmen, die organisatorisch-logistische, klangliche und diskursive Einbettung in ein oder Etablierung als soziokulturelles Ereignis

gelingt, Marktgegebenheiten sich im oder vor dem Zeitraum der Publikation verändern etc. Angesichts dieser Besonderheiten des Feldes relativiere ich die Begriffe „dominierend“, „dominant“ und „Definitionsmacht“ und verzichte auf den Gegensatz der „Orthodoxie“ zur „Häresie“. Ergänzend zur „begrenzten Dominanz“ wurde der Begriff der „Präsenz“ eingeführt, weil diese Ziel und Voraussetzung von Anstrengungen ist, um Profite zu erwirtschaften und Einfluss auf das Feldgeschehen mittels Eintritt in die kumulative Feldgeschichte zu erhalten, ohne jedoch eine tatsächliche, über Feldsegmente hinausgehende, dauerhafte oder zu erhaltende Dominanz ausüben zu können. Diese nur begrenzte Dominanz äußert sich in Form von zirkulierenden Diskursen, zu denen andere Teilnehmer sich verhalten müssen – allerdings ist auch das Ignorieren von diesen eine Option. Jene Diskurse sind es, welche den Bereich des Möglichen zum Bereich des Machbaren mittels der kumulativen Feldhistorie einengen und die Kriterien für eine Vorauswahl aus der Masse der klanglichen Konfigurationen bedingen. Das Einengen vollzieht sich z.B. mittels der Äußerungen und Interpretationen der Werke und ihrer Autoren durch Kommentatoren oder Meinungsführer, z.B. A&R, Marketing oder Kritiker, die somit jene eigentlich zahllosen Möglichkeiten der (Alltags)Diskurse der Hörer limitieren und die Anzahl der Optionen zur Orientierung innerhalb des Studios relativ überschaubar halten. Ergebnis dieser Prozesse sind die akzeptierten und fluiden Rahmenbedingungen eines von Schriftlichkeit weitgehend losgelösten Musizieransatzes in bestimmten formalen, zeitlichen, zugleich diffusen, da diskursiv gezogenen Grenzen von Genres, die normend, normierend und normalisierend wirken, interessanterweise aber aufgrund ihrer Unschärfe von ihnen abweichende Publikationen ohne Schaden anerkennen, sogar selbst erzeugen oder in den Kanon aufnehmen können.

Die sukzessive Verringerung der Quantität der Künstler beim Durchlaufen der Feld-Institutionen, die durch ihren Beitrag zur Konstituierung von Popmusik ihre jeweilige Position innehaben, mithilfe jener Diskurse führt letztendlich zu einem Platz in besagter Präselektion oder relativ zügig, aufgrund der im permanenten Wettbewerb notwendigen Aufwendungen, zum Ausstieg aus oder Umstieg im Feld. Entgegen der weitverbreiteten Meinung von Musikern und Bands, dass die Qualität der klanglichen Entäußerungen Hauptkriterium für den möglichen Durchbruch sei, ist dieser Aspekt nur einer von mehreren. Um eine Übereinstimmung zwischen Klangkonfiguration, daran angeschlossenen Ereignis und Hörererwartung sowie -gewohnheit und somit die Inklusion in die Präselektion der Distributoren ermöglichen zu können, benötigen Bands einen Vermittler, der diese Wahrscheinlichkeit durch sein Wissen evoziert und erhöht. Dieser Vermittler ist der Produzent, der entgegen der sonst chiastischen Ressourcenverteilung des Produktionsfeldes über eine besondere Ausprägung von

Kompetenzen und Ressourcen verfügt und verfügen muss, um seine Funktion erfüllen und seine Tätigkeit hauptberuflich, mangels institutionalisierter Sicherheiten in Form von Titeln und Anerkennung, ausüben zu können. Ich spreche beim Produzenten von einer besonderen Ausprägung, weil seine Position im Produktionsfeld gegenüber jener von Musikern und Bands hinsichtlich des geringeren Risikos der Positionsverschlechterung bzw. den Optionen der Verbesserung und der bereits vorhandenen Ressourcenakkumulation als grundsätzlich besser angesehen werden kann, was fast immer seiner Historie im Feld zuzuschreiben ist. Gleichzeitig befindet er sich, wie alle Akteure im Feld der Massenproduktion mit Akteuren in vergleichbaren Positionen, mit anderen Produzenten im Wettstreit.

Da der Weg aller Formationen des Popmusikbetriebs irgendwann immer in das Tonstudio führt, dieses als Ort der Herstellung von Klangkonfigurationen von marktbezogenen Hierarchien geprägt ist, dort die diese etablierenden sowie aus den Hierarchien resultierenden Durchsetzungsmechanismen zur Entscheidungsfindung ausgeübt werden und weil der Produzent von Popmusik aufgrund der hochgradig technischen Vermittlung samt der daraus resultierenden Arbeitsteilung maßgeblichen Anteil am Resultat der Zusammenarbeit haben dürfte, werde ich die Interaktionen in verschiedenen Studios auf der Mikroebene betrachten. Zum einen, um zu überprüfen, ob das von mir beschriebene Modell zutrifft und die Weisungsbefugnisse des Produzenten im Studio auf diesen Sachverhalten basieren und zum anderen, um den tatsächlichen Vollzug dieser sonst abstrakten Interaktionen im konkreten Kontext beschreiben zu können. Die anhand vorheriger Aktivitäten eingenommenen Positionen bedingen die Größe des Einflusses auf die kollektiv zu bewerkstelligende Positionierung in Form des klanglichen Resultats der Studiointeraktionen. Die gegenseitige Beeinflussung wird mittels Diskursen vollzogen, die mithilfe von Hierarchien etablierenden Mechanismen durchgesetzt werden können und sich entweder innerhalb von herrschenden Diskursen, abgeleitet von den erfolgreichen, medial präsenten Beispielen der Präselektionen, oder gegen diese zu positionieren versuchen. Deren Wirkung ist direkt abhängig von der Höhe der Definitionsmacht der sie aussprechenden Akteure, welche wiederum auf der mittels verfügbarer Ressourcen und Kompetenzen etablierten Hierarchie basiert – wer mehr zu investieren hat, hat potentiell auch mehr zu sagen. Die Ergebnisse der digitalen Revolution dürften in verschiedener Hinsicht die Position des technisch fast immer versierteren Produzenten und somit die Durchsetzung seines Willens begünstigen. Die aus der Arbeitsteilung hervorgehenden Durchsetzungsmechanismen scheinen z.B. die Studiokonstruktion, der Einsatz von Plug-ins oder die endlose Kontrollierbarkeit von Audiosignalen zu sein. Das Etablieren sowie Aufrechterhalten einer Hierarchie zwischen Produzenten und Künstlern ist notwendig, um überhaupt in ökonomisch-zeitlich

engen Rahmenbedingungen ein gemeinsames Erzeugnis generieren zu können, was zum einen der hohen Geschwindigkeit der Veränderung des Feldes geschuldet ist. Eben jene Zeitlichkeit von Ressourcen, Ideen und Erzeugnissen könnte zudem erklären, warum Konflikte um Alltagsdiskurse, die ihren Alltagscharakter durch die Manifestation auf einem Trägermedium, zugleich auch die Manifestation der Kombination von Teilen der Wissensbestände der Partizipierenden am Prozess, ggf. verlieren, im Studio so wichtig sind: In Abwesenheit einer wie auch immer gearteten Sicherheit positiver externer Rückmeldungen bezüglich der Anschlussfähigkeit an soziokulturelle Ereignisse und nur begrenzt vorhandenen Ressourcen, was die für Produzenten und Künstler zu erstellende und einzuhaltende Zeitplanung bedingt, müssen die Akteure eine interne Zufriedenheit, eine Art Wahrheit entlang der getroffenen Entscheidungen konstruieren, um auch im Falle des ausbleibenden Erfolgs weiter im Feld funktionieren zu können. Selbst im Falle des Erfolgs wird eine Homologie zwischen den verwendeten internen, alltäglichen Diskursen und jenen begrenzt dominierenden, in die das Resultat dann eingeordnet wird, nur selten entstehen. Eben diese Diskrepanz ermöglicht aber die entsprechend freie Positionierung der Künstlerfigur im soziokulturellen Kontext je nach Rezeption durch die Konsumenten.

Zum anderen tragen im Studioprozess stets mehrere Akteure zur Schaffung eines Resultats bei, deren diskursiv geprägte Wissens- und Sprachstrukturen jedoch immer differieren. Dies dürfte auf die angestrebte Positionierung sowie auf den diese erzeugenden Habitus Einfluss ausüben, wodurch die Frage nach Hierarchien und Durchsetzungsmechanismen zur Herstellung der kollektiven Positionierung zwecks Entscheidung für eine der existierenden Ansichten erst ihr Gewicht erhält. Ich werde bei den auf diese Art und Weise beeinflussten Verhaltensweisen, die im Übrigen allesamt wie von FOUCAULT beschrieben zugunsten des ökonomischen Wertes wirken⁵⁴⁵, während der Produktionsprozesse, die Klangkonfigurationen erzeugen, von „habituellen Strukturen“ sprechen und nur dann von „Habitus“, wenn bestimmte Verhaltensmuster mehrfach in wechselnden Rahmenbedingungen über längere Zeiträume beobachtet werden konnten.

Bei dem hier vorgeschlagenen Modell handelt es sich primär um Hypothesen, die während der Feldforschung überprüft, bestätigt, relativiert oder verworfen werden sollen. In Anlehnung an BOURDIEU gehe ich (als „Vorannahme“) davon aus, dass Personen, welche ihren Lebensunterhalt vollständig als Produzenten verdienen, über differenzierte Kompetenzen und Ressourcen in instrumental-klanglicher, technischer, sozialer sowie finanzieller Hinsicht in hoher Ausprägung verfügen müssen, um eine Position mit entsprechender „Verfügungsge-

⁵⁴⁵ FOUCAULT, Maschen der Macht, S. 228.

walt“⁵⁴⁶ im Studio und damit potentiell im populären Musikproduktionsfeld dauerhaft einzunehmen. Nach BOURDIEU wären es eben Akteure mit diesen Voraussetzungen, welche sich neuen Positionen in Feldern unabhängig von deren Prägung, hier exemplarisch dem Beruf des Produzenten, am ehesten zuwenden würden.⁵⁴⁷ Die Größe des Feldes der populären Musikproduktion und die fehlende Determination dessen, was einen Produzent ausmacht sowie eine fehlende institutionelle Absicherung jener Bezeichnung sollte es Akteuren ohne entsprechende Voraussetzungen ermöglichen, trotzdem unter besagtem Terminus zu agieren, was sich mit BOURDIEUS Analyse der – hier nur vermeintlich – geringen Anforderungen an die sich diesen Positionen Zuwendenden deckt.⁵⁴⁸ Gleichzeitig müsste sich das Fehlen bestimmter Kompetenzen oder Ressourcen spürbar auf die Praxis auswirken, was die von mir angenommene, je nach Struktur der verfügbaren Mittel sowohl auf Seiten der begrenzt dominierenden als auch auf jenen der begrenzt dominierten Fraktionen eingenommenen Positionen von „Produzenten“ innerhalb des Produktionsfeldes erklären und zudem in der fehlenden Möglichkeit der Sicherheitsgenerierung mangels derart wirkender Institutionen begründet liegen dürfte.

1.3.7 Bruno Latour und die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT)

Da ich einige Elemente von Pierre BOURDIEUS Ansatz übernehme und andere in modifizierter Form als treffend formuliert und hilfreich für mein Forschungsvorhaben ansehe, möchte ich in diesem Zusammenhang kurz⁵⁴⁹ auf Bruno LATOURS Akteur-Netzwerk-Theorie eingehen, weil er BOURDIEU weitgehend kritisch gegenübersteht und sein Ansatz unter bestimmten Voraussetzungen ebenfalls bedeutsam für mein Vorhaben sein könnte. Sowohl BOURDIEU als auch LATOUR werten die Relevanz von Akteuren in ihren Ansätzen Anfang der 1980er im Gegensatz zum in den späten 1960er Jahren dominierenden Strukturalismus auf⁵⁵⁰, verorten diese jedoch in grundlegend anderen Verhältnissen: BOURDIEU situiert sie in gesellschaftlichen Feldern, in denen Positionen durch soziales, kulturelles, ökonomisches oder symbolisches Kapital determiniert sowie Positionen durch den dadurch geprägten Habitus generiert werden; Prozesse, die sich auf der Mikro- und Makroebene übereinstimmend abspielen würden. Zudem spricht er z.B. von Homologie zwischen Feldern der Produktion und Konsumtion

⁵⁴⁶ BOURDIEU, Unterschiede, S. 194.

⁵⁴⁷ BOURDIEU, Regeln, S. 413 f.

⁵⁴⁸ BOURDIEU, Unterschiede, S. 251-255; DERS., Regeln, S. 358.

⁵⁴⁹ Eine ausführliche Auseinandersetzung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, immerhin hatte LATOUR selbst mit den Interpretationen seiner eigenen Theorie zu kämpfen, vgl. LATOUR, Rückruf der ANT.

⁵⁵⁰ POTTHAST/GUGGENHEIM, Zwillinge, S. 136.

am Beispiel der Kunstproduktion hinsichtlich der Position und Positionierung innerhalb dieser mittels besagten Kapitalsorten und dem damit in Verbindung stehenden Habitus.⁵⁵¹

LATOUR bestreitet die Existenz eines gesellschaftlichen Raums, gebildet durch einen sozialen (Kleb)Stoff – ein Material, welches Akteure in diesem zusammenhalten würde – als gegeben und spricht vielmehr vom Nachzeichnen von Assoziationen.⁵⁵² Weitere zentrale Aspekte seines Ansatzes sind die Inklusion von Objekten als handelnde und Handeln ermöglichende Aktanten⁵⁵³ in die zu bildenden Netzwerke, welche ohne die Unterteilung in Mikro- und Makroebene auskämen⁵⁵⁴ und die Unterscheidung von Zwischengliedern und Mittlern als verbindende Elemente der Aktanten/Akteure. Während Zwischenglieder einfach nur weiterleiteten, was in sie hineingegeben werde, hätten Mittler die Eigenschaft, dass die Eingabe die Ausgabe nicht vorhersagen könne.⁵⁵⁵ Die Hauptforderung LATOURS ließe sich mit der Aussage, man solle „den Akteuren folgen“⁵⁵⁶ zusammenfassen und ihnen, nicht beobachtenden Wissenschaftlern, deren Metasprache und für die Beobachteten empörenden Erklärungen, die Deskription und Bildung der zu untersuchenden Welten zu überlassen.⁵⁵⁷ Vor allem BOURDIEU als einer der prominentesten Vertreter der kritischen Soziologie wird mehrfach Ziel von Kritik⁵⁵⁸, obwohl einzelne Aspekte seiner Position auch für LATOUR Wert haben: So wäre das Habitus-Konzept, befreit von dessen Sozialtheorie, außerordentlich nützlich⁵⁵⁹ und BOURDIEUS Analyse in „Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft“⁵⁶⁰ sei außerordentlich scharfsinnig, auch wenn LATOUR den daraus gezogenen Schlüssen nicht zustimme.⁵⁶¹

Die Inklusion von Objekten als Ermöglichende von Handlungen und ihrer Bedeutung ist plausibel, gerade in so stark technischen, von Objekten geprägten Zusammenhängen wie der Popmusik. Es ist offensichtlich, dass verschiedene Wege der Klangerzeugung – z.B. tradierte, elektronische, virtuelle Instrumente – völlig verschiedene Konfigurationen und Herangehensweisen erzeugen und selbst ähnliche bzw. gleiche Wege der Klangerzeugung im Endergebnis stark variieren. Diese Objekte als Mittler zu begreifen, welche in Interaktion mit Akteuren die stets verschiedenen Resultate klanglicher Konfigurationen hervorbrächten, kann

⁵⁵¹ Vgl. Abschnitt 1.3.2.

⁵⁵² LATOUR, Soziologie, S. 16-24.

⁵⁵³ LATOUR, Soziologie, S. 109-149.

⁵⁵⁴ LATOUR, Soziologie, zur Mikro-Makro Problematik S. 294-298; zur detaillierteren Ausarbeitung des Unterfangens S. 299-423.

⁵⁵⁵ LATOUR, Soziologie, S. 70-72.

⁵⁵⁶ LATOUR, Soziologie, S. 28, S. 118.

⁵⁵⁷ LATOUR, Soziologie, S. 84-88, 174 f.

⁵⁵⁸ Z.B. LATOUR, Soziologie, S. 87, 146, 269.

⁵⁵⁹ LATOUR, Soziologie, S. 300, 362.

⁵⁶⁰ BOURDIEU, Theorie der Praxis.

⁵⁶¹ LATOUR, Soziologie, S. 175.

z.B. die hohe Zahl verschiedener Klangmuster bei vergleichbaren Ausgangslagen erklären. Ermöglichen tut das aber auch die diskursive Positionierung im Feld durch Akteure mit unterschiedlichen Dispositionen, die erstens bei vergleichbaren Ausgangsbedingungen differierende Resultate basierend auf habituellen Strukturen hervorbringt⁵⁶² und zweitens Objekte als Gegenstand der und Einfluss nehmend auf die Verhandlungen nicht ausschließt.⁵⁶³ Der von LATOUR eigentlich bekämpfte Feldbegriff taucht bei ihm ferner recht ähnlich als Aussageregime auf⁵⁶⁴: „Jedes Mal erlaubt eine klar umrissene Form der Ansteckung, Verkettung, Verbindung, Vermittlung, Übertragung – auf das Wort kommt es nicht an –, den jeweiligen Typ von Assoziation zu erklären [...]“.⁵⁶⁵ Seine Definition der Netzwerke als allumfassend und doch lokal benötigt eine derartige Differenzierung, was letztlich getrennten, autonomen Feldern entspricht, die bei LATOUR jedoch mit seinem solche Ordnungsinstrumente ablehnenden, anti-soziologischen Anspruch kollidieren.⁵⁶⁶ Weiterhin ist es meiner Meinung nach im Feld der populären Musikproduktion nicht ausreichend, den Akteuren ausschließlich in ihren Ausführungen zu folgen, ohne diese zu hinterfragen. Mag diese Herangehensweise bei retrospektiv zu untersuchenden, gut dokumentierten Ereignissen und verfügbaren sowie gewillten Interviewpartnern gewinnbringend sein⁵⁶⁷, könne diese Herangehensweise nicht die Frage ersetzen, wie die Akteure erst in die Position kommen, einen Unterschied zu machen.⁵⁶⁸ Zudem meine ich mit einem Hinterfragen der Beobachtungen und Äußerungen nicht das Ersetzen von Aussagen oder Beschreibungen der Akteure mit anderen Begriffen, sondern das Untersuchen der Aussagen und ihrer inhärenten Ordnungsfunktion. Ich nutze Hierarchien nicht allein als Erklärung für Handlungsweisen⁵⁶⁹, sondern versuche darzustellen, woher diese Hierarchien eigentlich kommen, d.h., ihre Möglichkeitsbedingungen zu beleuchten, und wie sie welchen Einfluss ausüben. Die Art und Weise, wie Beziehungen, Ressourcen, Kompetenzen in den jeweiligen Feldern funktionieren, variiert enorm. Gerade das Feld der Popmusikproduktion weist wesentliche Besonderheiten gegenüber anderen Feldern auf und besagte Möglichkeitsbedingungen ergeben sich erst durch den bewussten, fast immer freiwilligen Eintritt⁵⁷⁰ von Akteuren in die Produktion von Klangkonfigurationen, die im Moment ihrer Entstehung zwar auf massenhaften Konsum orientiert sind, aber erst im Zusammenhang mit Distribution und

⁵⁶² BOURDIEU, Regeln, S. 365-371.

⁵⁶³ WOOLGAR, Distinction, S. 314.

⁵⁶⁴ POTTHAST/GUGGENHEIM, Zwillinge, S. 158 f.

⁵⁶⁵ LATOUR, Sollten wir nicht mal über Politik reden, S. 2 f.

⁵⁶⁶ POTTHAST/GUGGENHEIM, Zwillinge, S. 158 f.

⁵⁶⁷ Dazu z.B. LATOUR, Aramis.

⁵⁶⁸ CONRADI/MUHLE, Verbinden oder trennen, S. 330.

⁵⁶⁹ LATOUR, Soziologie, S. 147 f.

⁵⁷⁰ Ausnahmen bilden lediglich Kinder, die, wie etwa Britney Spears, Christina Aguilera oder Justin Timberlake, von ihren Eltern früh in diesem Feld positioniert wurden. HENNION, Professionnels, S. 74.

Präsenz, angeschlossen an oder etabliert als soziokulturelle Ereignisse, die Chance dazu erhalten können. Wenn ferner Akteure dieses Feldes selbst davon sprechen, ihre Fähigkeiten dafür einzusetzen, bestimmte Profite aus diesen zu ziehen und das Gelingen des Vorhabens an bestimmte Parameter koppeln, von denen sie glauben, sie seien dafür relevant, ohne den Beweis einer solchen Relevanz abseits individueller Diskurse führen zu können, würde ich, der Darstellung der Akteure folgend, diesen immer wieder auftauchenden Prozess des Aufbringens von Ressourcen und Kompetenzen als Einsatz sowie den Glauben an das Gelingen als Verkennen der eigenen Position bzw. des tatsächlichen Einflusses auf die Geschehnisse bezeichnen.

Ich möchte damit nicht behaupten, dass diese Akteure nicht wüssten, warum sie bestimmte Dinge tun⁵⁷¹, gehe aber davon aus, dass sie die Relevanz ihrer Bemühungen in Bezug auf das angestrebte Ergebnis aufgrund der Komplexität der Funktionsweise des Feldes der populären Musikproduktion⁵⁷² und den jeweiligen verschiedenen Ideologien der Akteure – möglicherweise und im doppelten Sinne – gar nicht einschätzen können. Das fehlende Überblicken dieser Mechanismen, ihrer gegenwärtigen Ausrichtung und Zufälligkeit ist ferner Voraussetzung sowohl für das Funktionieren der Teilnehmer dieses Feldes als auch vom Feld selbst, weil dieser Zustand zugleich der Garant für den notwendigen Influx von neuen Künstlern/Bands ist, die wegen der Geschwindigkeit der Entwicklung für die Präselektion auch benötigt werden, und gleichzeitig als Absicherung der persönlichen (Selbst-)Wahrnehmung der Teilnehmer im Falle des ausbleibenden Erfolges funktioniert. Entgegen LATOURS Behauptung ist das Sehen von solchen tieferliegenden Strukturen in einer – durchaus als kritisch zu bezeichnenden – Herangehensweise nicht zwangsläufig von wissenschaftlicher Exklusivität mit aufklärerischem Gestus bezüglich einer hinter den Akteuren liegenden Struktur⁵⁷³, sondern liegt primär an der zeitversetzten Betrachtung der Vorgänge, aus denen auch die Akteure selbst mehr Schlüsse ziehen könnten und können als im Moment ihres Handelns.⁵⁷⁴

Schlussendlich behaupte ich nicht, dass das Feld der Popmusikproduktion von einem „gesellschaftlichen Klebstoff“ zusammengehalten wird, sondern von der übergreifenden Idee des Profits mittels einer spezifischen, durch Präsenz und marktbezogene Prozesse etablierten

⁵⁷¹ Obwohl bestimmte Verhaltensweisen durchaus unbewusst bzw. ohne Hinterfragen ihrer Rahmenbedingungen durchgeführt werden, so ist es – wie zuvor erwähnt – für nahezu alle Formationen selbstverständlich, Aufnahmen von hoher Qualität im Studio anfertigen zu müssen, dessen Gegebenheiten sie sich unterwerfen müssen.

⁵⁷² Für andere Felder mag das ebenfalls zutreffend sein, mein Maßstab ist aber wesentlich kleiner als jener BOURDIEUS, der generelle Funktionsweisen der Felder der Kulturproduktion durch die Untersuchung des literarischen Feldes ableiten wollte. BOURDIEU, Regeln, S. 340.

⁵⁷³ LATOUR, Soziologie, S. 83-86.

⁵⁷⁴ CONRADI/MUHLE, Verbinden oder trennen, S. 331, ersichtlich z.B. in den zahlreichen Interviews in LATOUR, Aramis, u.a. S. 96-99, 110, 115-118.

Form des Musizierens und der massenhaften Distribution musikalischer Inhalte, die dementsprechend ein Publikum benötigen, welches wiederum diese Angebote in diversen Nutzungszusammenhängen verwertet. Die verschiedenen Formen eines solchen Musizierens entstehen und verändern sich ständig lokal, werden aber beeinflusst von marktbezogenen und soziokulturellen Ereignissen bestimmter Größenordnungen und deren medialer Präsenz, für die das Lokale als Verortung und Erklärung seiner Wirkungen und Anziehungskraft alleine nicht ausreicht; eben jene Problematik versucht LATOUR mit der Einführung der Aussageregime zu adressieren. Ähnlich dem Vorschlag von HENNION, der BOURDIEUS Ansätze weiterführen und ihn zu einem Klassiker machen möchte⁵⁷⁵, übernehme und modifiziere ich bestimmte, als nützlich angesehene Elemente von dessen Theorie und beschränke aber meinen Anspruch der Deskription und Analyse auf einen bestimmten Bereich. Dies geschieht, um nachvollziehen zu können, wie bestimmte Akteure im Feld der populären Musikproduktion dazu kommen, im Studio Unterschiede zu erzeugen, während eine Herangehensweise mittels der ANT den Vorgang der Erzeugung der Unterschiede im Studio aus Sicht der beteiligten Akteure (oder Aktanten) nachzuzeichnen versuchen würde, die vielleicht wissen, was sie warum wie im Studio tun, aber wegen der Fixierung auf klangliche Gegebenheiten nicht, warum der Erfolg im Feld sich einstellt oder ausbleibt. LATOUR betitelt einen Abschnitt seines Buches mit „Eine soziale Erklärung ist nicht erforderlich“⁵⁷⁶ und meint damit das von ihm kritisierte Ersetzen von einer Entität mit einer anderen, sozialen, anstatt der Herstellung der Verbindung zwischen zwei Entitäten. Es ist nicht mein Anliegen, derartige Substituierungen vorzunehmen, aber anstatt einer solchen sozialen ist meiner Meinung nach eine marktbezogene und damit auch soziokulturelle Erklärung der Studioprozesse notwendig, um diese adäquat darstellen und vielleicht erklären zu können. Sowohl BOURDIEU als auch LATOUR etablieren autonome Felder, nennen sie indes verschieden, jedoch sind Elemente von Erstgenanntem, Position, Ressourcen, Positionierung, Habitus etc., meines Erachtens nach gut dazu geeignet, die Phänomene der Studioarbeit und in Anlehnung an FOUCAULT die Rahmenbedingungen für diese zu erklären, ohne als Erklärung eine diffuse gesellschaftliche oder soziale Kraft anführen zu müssen, während LATOURS ANT für das Betrachten des Vollzugs aus der Sicht der Akteure bzw. Aktanten in Verbindung mit anderen, mitunter nichtmenschlichen Aktanten etc. gewinnbringend wäre. Da es mir jedoch darum geht, möglicherweise grundsätzliche, im Moment des Agierens nicht offensichtliche Prinzipien der Studioarbeit übergreifend zu betrachten – LATOUR würde diesen Anspruch wohl als „entlarvend“ harsch kritisieren –, verwende ich nicht den Ansatz von Latour, sondern die vorgestellte Herangehensweise mit ausgewähl-

⁵⁷⁵ HENNION, Soziologie, S. 22-24.

⁵⁷⁶ LATOUR, Soziologie, S. 172.

ten und modifizierten Elementen in Anlehnung an Pierre BOURDIEU in Form eines spezifizierten Modells, das auf mein Forschungsvorhaben zugeschnitten ist.

1.4 Zur Datenerhebung und ihren Limitationen

Im Unterschied zum vorangegangenen Kapitel soll in diesem keine vergleichbar ausführliche Auseinandersetzung mit den theoretischen Ansätzen erfolgen, sondern in Bezug auf darauf verweisende, ausgewählte Texte kurz auf die Modalitäten der Datenerhebung, -interpretation und ihrer Grenzen eingegangen werden. Natürlich wäre auch eine längere Auseinandersetzung mit verschiedenen Ansätzen diverser Publikationen möglich. Es sei an dieser Stelle aber auf in dieser Hinsicht relevante Sammelbände verwiesen, so etwa auf die englischsprachigen vier Bände „Ethnomethodology“. Die von Michael LYNCH und Wes SHARROCK 2011 herausgegebene Publikation versammelt Aufsätze, die bis in die 1920er Jahre zurückgehen⁵⁷⁷ und somit im Vergleich zur deutschen Literatur die wesentlich länger stattfindende Diskussion bezüglich ethnographischer Forschungsmethoden im englischsprachigen Raum reflektieren.⁵⁷⁸ Genannt sei auch das von Uwe FLICK, Ernst von KARDORFF und Ines STEINKE herausgegebene Handbuch „Qualitative Forschung“, aus dem einige Aufsätze in vorliegendem Kapitel Eingang finden werden.⁵⁷⁹

Dieses Kapitel ist retrospektiv geschrieben, d.h., es thematisiert alle jene erlebten oder vorgefundenen Besonderheiten der Arbeit, Vorgehensweisen und Probleme in den Studios bezüglich der Erhebung von Daten und dem anschließenden Umgang mit diesen. Der Zugang zu den Studios wird im ersten Kapitel des zweiten Teils bzw. – die ausgewählten Fallbeispiele betreffend – im Anhang der Arbeit allgemein bzw. genauer beschrieben. An dieser Stelle kann jedoch vorweggenommen werden, dass Versuche der direkten Kontaktaufnahme ohne Vermittler fast durchgehend scheiterten oder einige Immunreaktionen von Organisationen, wie z.B. Abwarten, Gegenangebote formulieren oder Zuweisen als geeignet angesehener Situationen hervorriefen.⁵⁸⁰ Die letztgenannte Reaktion dürfte ein Ergebnis der ortsspezifischen Zusammenarbeit verschiedener Akteure, deren zusätzliche Einwilligung vonnöten war, mit den um Kooperation gebetenen gewesen sein. Hingegen ist das Formulieren von eigentlich nicht vorgesehenen Erhebungsmethoden – ausschließlich der eigentlich geplanten teilnehmenden Beobachtung – oder Herausgeben bereits existierenden Daten auf die besondere Studiosituati-

⁵⁷⁷ LYNCH/SHARROCK, Ethnomethodology.

⁵⁷⁸ LÜDERS, Beobachten, S. 385-389.

⁵⁷⁹ FLICK/KARDORFF/STEINKE, Qualitative Forschung.

⁵⁸⁰ WOLFF, Wege ins Feld, S. 343.

on zurückzuführen, in welcher ein unbekannter, für den kreativ-technischen Prozess nicht benötigter, als Forscher agierender Akteur deutlich störend wirken kann. Der Kontakt zu den Produzenten und Studios erfolgte – unabhängig von der Bereitschaft zur Zusammenarbeit – nach der Vermittlung fast immer direkt, es existierten also keine vorgeschalteten Gatekeeper oder „stranger-handlers“, wie sie AGAR beschreibt.⁵⁸¹

Die Besonderheit der Datenerhebung liegt meiner Meinung nach unter anderem darin, dass die im Kapitel 1.1 formulierten Fragen und Hypothesen trotz ihrer Anlehnung an bereits bestehende, in Kapitel 1.3 beschriebene Theorien und der Absicht, jene durch empirische Daten zu überprüfen, indirekt bereits durch feldspezifische Erfahrungen beeinflusst wurden. STRAUSS und GLASER argumentieren in ihrer Publikation „The Discovery of Grounded Theory“ für ein Betreten des jeweiligen Untersuchungsfeldes ohne ausgeprägtes Vorwissen und bereitstehende Hypothesen, um den Erkenntnishorizont nicht von vornherein auf jene Sachverhalte, die theoretisch erdacht wurden, zu begrenzen.⁵⁸² Eine derartig voraussetzungslose Herangehensweise ist indes kaum zu bewerkstelligen und wurde von STRAUSS und GLASER nach MEINFELD selbst nicht durchgehalten. Überhaupt sollte nach dessen Meinung jener Verzicht auf bereits formulierte Hypothesen und deren Überprüfung kein Wertungs- oder gar Ausschlusskriterium für qualitative Forschung sein.⁵⁸³

In meinem Fall sind die formulierten Vermutungen und Rückgriffe auf existierende Ansätze zur Erklärung nicht Ergebnis von am Schreibtisch ersonnenen Theorien, für die passende Beispiele gesucht werden⁵⁸⁴, sondern sie resultieren aus zurückliegenden eigenen Erfahrungen als Akteur in verschiedenen Studio- oder Feldzusammenhängen, ohne jedoch zum damaligen Zeitpunkt bereits als Forscher zu agieren. Daher wäre die erste Auseinandersetzung mit dem Feld und Erfahrungen bzw. Daten zwischen ex-ante-Hypothesenformulierung und empirisch fundierter Theoriebildung zu verorten. Die Herausforderung der Datenerhebung und deren Interpretation lag somit – neben dem Zugang zu mir unbekannten Studios – weniger darin, sich auf die Gedankengänge und Weltansichten der Musiker und Studioakteure einzulassen, sondern in der Herstellung einer inneren bzw. wissenschaftlichen Distanz zum Untersuchungsgegenstand. Bestimmte Hoffnungen, Ansichten und Vorgänge waren und sind mir sehr vertraut, wodurch schließlich der Forderung entsprochen wird, Hypothesen anhand von Beispielen aus der Praxis zu entwickeln, um diese dann anschließend zu überprüfen. Daher ge-

⁵⁸¹ AGAR, Stranger.

⁵⁸² GLASER/STRAUSS, Discovery.

⁵⁸³ MEINFELD, Hypothesen, S. 268-274.

⁵⁸⁴ GLASER/STRAUSS, Discovery, S. 5, schreiben dazu: „A researcher can easily find examples for dreamed-up, speculative, or logically deduced theory after the idea has occurred. But since the idea has not been derived from the example, seldom can the example correct or change it ...“

staltete sich die Formulierung von Fragestellungen anders, vielleicht sogar einfacher als beim Eintreten in ein bislang relativ oder völlig unbekanntes Feld, wie es AGAR mehrfach beschreibt, etwa am Beispiel der Drogenszene San Franciscos, New Yorks oder einer Dorfgemeinschaft in Süd-Indien. In anderer Hinsicht war dies jedoch ggf. problematisch, da Verständnisschwierigkeiten in bekannten Umgebungen nicht auszuschließen seien⁵⁸⁵ und eine zu große Vertrautheit mit dem Gegenstand eher als hinderlich angesehen wird.⁵⁸⁶ Als großer Vorteil, möglicherweise sogar als eine Voraussetzung für mein Vorhaben, erwies sich mein musisch-akademischer Hintergrund. Dieser erleichterte es, im Falle der erfolgreichen Kontaktaufnahme und der darauf nicht immer automatisch folgenden Teilnahme an Sessions, durch instrumentales und technisches Wissen dem allen anwesenden Akteuren gemeinsamen Interesse einer zielführenden Arbeit im Studio behilflich oder zumindest nicht abträglich zu sein. Der Großteil der ablaufenden Prozesse war mir ohne direkte bzw. diese unterbrechende Nachfragen geläufig. Die Vorstellung meiner Person als studierter Musiker, welcher nun auf wissenschaftlichem Wege sich mit jenen, den Akteuren geläufigen Prozessen beschäftigen wolle, trug maßgeblich zu meiner Akzeptanz durch die Studioakteure bei. In einigen Situationen konnte ich deswegen sogar instrumental-kompositorisch unterstützend zu den Sessions beitragen, was die Vertrauensbildung mit den beobachteten Akteuren in den Studios deutlich begünstigte. Schließlich war ich zwar eine zunächst konstellationsfremde, aber nicht feldfremde Person und gehörte durch meine Vorbildung in deren Wahrnehmung der positiv konnotierten Gruppierung „Musiker“ an.⁵⁸⁷

Die kurzen Erläuterungen zu meinem wissenschaftlichen Vorhaben, der Untersuchung von Studioprozessen und Datenerhebung durch Beobachtung, fanden prinzipiell vor den Sitzungen statt. Sie wurden immer als ausreichend informativ akzeptiert, wenn auch nicht immer völlig richtig verstanden⁵⁸⁸, und evozierten während der unvermeidbaren Leerlaufphasen in den Studios des Öfteren diesbezügliche Nachfragen der Akteure.⁵⁸⁹ Bei allen im Anhang aufgeführten Sessions wurde mir von den Teilnehmern das Mitschneiden mit einem kleinen Diktiergerät grundsätzlich gestattet. Lediglich einige wenige Passagen während einiger Sessions, in denen Vertrauliches, Persönliches oder vertraglich abgesichertes Material besprochen bzw. gehört wurde, waren davon ausgeschlossen. Gleichzeitig machte ich mir Beobachtungsnoti-

⁵⁸⁵ AGAR, *Stranger*, S. 79 f., 104-106, 135 f., 151 f.

⁵⁸⁶ WOLFF, *Wege ins Feld*, S. 338-341; HONER, *Lebensweltanalyse*, S. 196-201.

⁵⁸⁷ An dieser Stelle sei z.B. auf die nach einer Session erfolgte Einladung zu einer weiteren, ganz anderen, verwiesen (siehe Anhang 6.3), von der ich sonst nie erfahren hätte, oder auf die mehrfachen Einladungen und die partielle Zusammenarbeit im Studio TL.

⁵⁸⁸ Nach einigen Versuchen der Berichtigung bestimmter Missverständnisse gab ich dieses Unterfangen wegen der Hartnäckigkeit der nicht ganz richtigen Beschreibung meiner Forschungsideen und meines akademischen Hintergrunds durch einige Akteure auf.

⁵⁸⁹ Solche Fragen finden sich z.B. im Anhang 6.3.

zen oder – wenn das nicht möglich war – fertigte im Anschluss an die Sessions ein Gedächtnisprotokoll zu Besonderheiten oder besonders interessanten Passagen an, die später mit den von mir transkribierten Aufnahmen des Diktiergerätes abgeglichen wurden. Das Anfertigen der Notizen wurde nie verheimlicht und auf Nachfrage offengelegt. Wenn Akteure also Interesse bekundete, gab ich ihnen entweder die Notizen zur Einsicht oder las daraus exemplarische Passagen vor. Alle beteiligten Akteure, deren Äußerungen in den beschriebenen Sessions im Anhang transkribiert und direkt wiedergegeben wurden, erhielten die von mir für diese Arbeit verwendeten Daten zum Gegenlesen und hatten das Recht, im Rahmen einer vorher mit mir geschlossenen Vereinbarung Änderungswünsche anzumelden. Von dieser Option machte, vor allem aus nachvollziehbarer Sorge um die Anonymität und einer potentiellen Fehlinterpretation der existierenden Daten mangels Übertragbarkeit sprachlich-gestischer Einfärbungen des Gesagten, nur ein Akteur Gebrauch. Jene fehlende bzw. die Art und Weise der Wiedergabe der die sprachlichen Interaktionen prägenden Besonderheiten stellen einen der Nachteile der Datenerhebung dar, wie weiter unten diskutiert wird. Eine Ausnahme von diesem Vorgehen des Übersendens der Daten bildet Tontechniker Lars aus dem Tonstudio E (siehe Abschnitt 6.4.3), da dieses Studio neben nicht eingehaltenen mündlichen Vereinbarungen, welche ein weiteres Aufeinandertreffen erst ermöglicht hätten, auf keine weiteren Kontaktversuche von mir reagierte. Ferner halte ich aufgrund des geringen Anteils und des weniger auf sein Handeln und Sprechen, sondern vielmehr auf den ihm Entscheidungsgewalt verleihenden institutionellen Rahmenbedingungen liegenden Schwerpunkts dieses Vorgehen für akzeptabel. Schließlich konnte ich nur begrenzt seine Interaktionen mit mir und dem Sänger/Songwriter Torben festhalten und seine anderweitigen Tätigkeiten kaum beobachten. In dieser Session lief wegen ihrer vorgesehenen Funktion als „Türöffner“ für spätere Sessions zudem das Diktiergerät nicht mit, wodurch keine detaillierte Transkription, sondern lediglich ein nachträglich angefertigtes Gedächtnisprotokoll existiert. Torben, um dessen Song es in dieser Session ging, war mit einer Veröffentlichung dieser Daten einverstanden. Der bei allen Akteuren gleichlautende Text der Vereinbarung zur Sicherstellung der Publikationserlaubnis der Daten kann im Anhang gefunden werden.

Verschiedene Aspekte betreffen diese und ihre Verwendung. Eine bereits genannte Schwierigkeit ist die Darstellung sprachlicher Besonderheiten oder Untertöne, die den gegenseitig bekannten Selbstverortungen und der gemeinsamen Historie von Akteuren im Feld entspringen. Damit meine ich nicht eine bestimmte, vorhandene und festgestellte Art und Weise des Sprechens (hinsichtlich Aussprache, Betonung oder Intonation), die ohnehin nicht im Fokus meiner Aufmerksamkeit steht und dadurch in die Kategorie transkribierter Elemente fallen

würde, die erstens die Lesbarkeit oftmals deutlich erschwerten und zweitens nicht zu den anschließend analysierten Elementen gehörten, wodurch deren Kennzeichnung unnötig sei.⁵⁹⁰ Vielmehr beziehe ich mich auf eine Art unausgesprochenes, in den Interaktionen spürbares stilles Einverständnis zwischen allen Beteiligten, dass die eigenen Fähigkeiten und vorhandenen Gegebenheiten möglichst optimal genutzt werden, um Klangkonfigurationen zu erzeugen, die den eigenen, auszuhandelnden Vorstellungen der Akteure entsprechen, die wiederum in Beziehung zu anderen Optionen der Klangerzeugung und -bearbeitung zu setzen sind: Die nicht gewählten Optionen werden zwar dahingehend (ab)gewertet, aber die beteiligten Akteure sind sich natürlich darüber im Klaren, dass sie – salopp formuliert – nicht die alleinige Wahrheit der Klangerzeugung und -bearbeitung des Feldes für sich gepachtet haben, obwohl die einzelnen Aussagen ohne den spielerischen, halb-ernsten Tonfall zwischen alten Bekannten oder Freunden im Tonstudio dies manchmal vermuten lassen würden. Daher sei nochmals darauf verwiesen, dass – trotz der kritischen Betrachtung und Beschreibung der Prozesse in Tonstudios – in meiner Wahrnehmung keiner der Akteure in irgendeiner Session ein anderes Ziel hatte, als ein seiner Meinung nach möglichst gutes Ergebnis im Sinne aller beteiligten Parteien herzustellen, diese Funktion in Übereinstimmung mit seiner wahrgenommenen Rolle und den ihm zur Verfügung stehenden Fähigkeiten sowie Mitteln zu erfüllen suchte und schließlich jene Abläufe meist von lockeren, ironischen und überspitzten Aussagen bzw. Formulierungen begleitet wurden, deren Übertriebenheit oder Trivialisierung der (Bewertungs)Prozesse allen Anwesenden stets bewusst war.

Eine zweite Problematik betrifft die des fragmentierten Arbeitens. Wenn Ethnographen von einer Sache überzeugt seien, so Christian LÜDERS, dann von der Notwendigkeit einer längeren Anwesenheit in den zu untersuchenden Lebenswelten, die von keiner Dokumentenanalyse oder Interviews ersetzt werden könne.⁵⁹¹ Wie lange solch ein längerer Zeitraum zu sein hat, hängt vom jeweiligen Feld und den Zugangsoptionen ab und diesbezüglich ist die Situation im Feld der populären Musikproduktion weniger vom Wollen des Forschers, sondern von den raren Zugangsoptionen geprägt. Sofern man nicht wie PORCELLO⁵⁹² als dauerhaft Angestellter in einem Studio unterkommt, hängt die Bereitschaft, die Anwesenheit eines Forschers zuzulassen, nicht nur von den Produzenten ab, sondern eben auch von den betreuten und nie allzu lange in den Studios verweilenden Formationen, da die Anwesenheit des Forschers für das Tonstudio nicht zu Nachteilen führen sollte, z.B. indem Projekte dem Studio aufgrund einer unerwünschten fremden Personen innerhalb der Produktion fernbleiben. Deswegen sind die

⁵⁹⁰ KOWAL/O'CONNELL, Transkription, S. 443-445.

⁵⁹¹ LÜDERS, Beobachten, S. 391 f.

⁵⁹² PORCELLO, Artistry.

erhobenen Daten eine Zusammenstellung von auseinanderliegenden Sessions, wenn auch über längere Zeiträume immer wieder in bestimmten Studios, die sich ausschließlich auf die Studiogeschehnisse beziehen. Daher können solche kommunikativen Besonderheiten, hier als erste Schwierigkeit beim Umgang mit den Daten genannt, von mir ggf. nicht korrekt wiedergegeben werden, weil das nur durch kontinuierliche Anwesenheit zu akkumulierende nötige Hintergrundwissen zu den Akteuren außerhalb des Studios fehlt.

Erschwerend kommt hinzu, dass nahezu alle beobachteten Akteure zum großen Teil nicht exklusiv im Studio, sondern „verstreut“ arbeiteten, z.B. zusätzlich als Live-Tontechniker oder -Musiker, wodurch längere Begleitungen, wie sie in anderen Studien beschrieben werden⁵⁹³, außerhalb jener überschaubaren Situationen logistisch-organisatorisch unmöglich wurden.⁵⁹⁴

Die unvermeidbaren Pausen zwischen den Sessions, bis sich neue Optionen ergaben, können auch von Vorteil sein. Schließlich betonen GLASER und STRAUSS die Wichtigkeit des Rückzugs aus dem Forschungsfeld zwecks Erholung, Strukturierung der erhobenen Daten und dem stillschweigenden Kodieren.⁵⁹⁵ In meinem Forschungszusammenhang entstehen jene Denkpausen bereits durch die Feldbeschaffenheit. Aufgrund der ohnehin schwierigen Terminvereinbarung mit den Tonstudios habe ich auf die Durchführung von begleitenden oder nachbereitenden Interviews verzichtet. Entweder kamen gar keine oder keine weiteren Termine mit Studios zustande, so dass jene Option entfiel. Oder aber der Kontakt wurde aufrechterhalten, wodurch bestimmte Fragen innerhalb der Folgesessions, die durch die Natur der Studioprozesse immer Phasen des Leerlaufs hatten, gestellt und beantwortet wurden, demnach eine Sättigungen des Materials auf diesem Wege erreicht werden konnte. Ferner hätte das Wissen der Akteure – ohne ihr Wissen wäre es aufgrund der diversen anderen Verpflichtungen zeitnah und spontan ebenfalls nicht möglich gewesen – von zeitnah vorher oder nachher zu führenden Interviews, also zusätzlichen Verpflichtungen, die ohnehin geringen Aussichten auf die Teilnahme an Sessions noch weiter geschmälert. Mit zeitlichem Abstand geführte Interviews wären aufgrund der Geschwindigkeit und Disparität der Ereignisse im Feld wenig ergiebig gewesen, da zahlreiche Details, Äußerungen, Erledigungen und Verhandlungen entweder gar nicht reflektiert oder aber mangels Besonderheit für die Akteure zügig wieder vergessen wurden, wie ich bei wiederholten Besuchen in verschiedenen Studios feststellte.

⁵⁹³ Verwiesen sei exemplarisch auf das Beispiel von BECKER und GEER zu ihrer Studie mit Medizinstudenten, an deren Tagesablauf sie nach eigener Aussage komplett teilnahmen: BECKER/GEER, *Teilnehmende Beobachtung*, S. 142 f.

⁵⁹⁴ Die Zusatzkosten für eine weitere Person in einem Tourbus, in Hotelzimmern oder für Flüge ins Ausland sind, vor allem in ihrer relativen Kurzfristigkeit und durch den zusätzlichen Planungsaufwand, nicht ohne Weiteres aufzubringen und selbstverständlich schon gar nicht von den kooperierenden Akteuren.

⁵⁹⁵ GLASER/STRAUSS, *Entdeckung*, S. 94 f.

Die ausschließliche Konzentration auf diverse Studiosituationen und ihre spezifischen Abläufen bringt es weiterhin mit sich, dass das detaillierte, lebensnahe Beschreiben der Ereignisse zwecks Herstellung und Vermittlung von Glaubwürdigkeit der Berichte⁵⁹⁶ eine deutliche Redundanz zur Folge hätte. Innerhalb der Sessions gibt es fast keine Szenewechsel oder besonderen Ereignisse wie z.B. eine Reise nach London zum Vorsprechen bei verschiedenen Labels, Konzerte und Proben von Bands bei COHEN⁵⁹⁷ oder Gig-Akquisen sowie Studiosituationen bei MEINTJES.⁵⁹⁸ Die Prozesse spielen sich durch den gewählten Untersuchungsgegenstand alle in einer relativ statischen Umgebung ab. Zu beschreibende Bewegungen des technischen Personals beschränkten sich auf das wiederholte Bedienen von Equipment, repetitives Arbeiten in der DAW oder das Rollen des Bürostuhls zu den verschiedenen Bedienelementen. Darbietungen von Instrumentalisten oder Klänge detaillierter zu beschreiben, beträfe dann die generelle Problematik der Verschriftlichung von Klang sowie die Frage der Sinnhaftigkeit der Erläuterung wiederholt auftretender, sich stark ähnelnder Spielweisen oder Abläufe über das Beschreiben der Differenzen hinaus.

Aus argumentativen Gründen existieren innerhalb der vorliegenden Arbeit zwei solche ausführlichen Beschreibungen des instrumentalen Vorgehens in einer Session, die aber gleichzeitig jene Problematik verdeutlichen und ferner nur deswegen in dieser Form erscheinen, weil durch Personalunion des Forschenden und Ausführenden die mir sonst nicht geläufigen, dahinterliegenden Gedankengänge zur Verfügung standen.⁵⁹⁹ So ist die Konzentration auf die vor allem sprachlichen Interaktionen mit kurzen Erläuterungen des zu diesem Zeitpunkt sich vollziehenden Geschehens der Beschreibungen im Anhang zu erklären. Die wenigen beschriebenen Episoden, welche jene Szenerien aufbrechen, sind, obwohl bzw. gerade weil sie mit den zu betrachtenden Studiozusammenhängen wenig verbindet, aufgrund der die Plausibilität erhöhenden Wirkung solcher lebensnahen Beschreibungen eingefügt worden. Sofern der Eindruck von endloser, langwieriger und oft langweiliger Detailarbeit, mitunter absurden Gesprächen und Vorgängen entsprechend den Umsetzungsversuchen klanglicher Vorstellungen, zahlreichen Spannungen beim Kampf um das möglichst beste Ergebnis und am Ende doch fast immer großem Spaß am ganzen Unterfangen beim Lesen jener Beschreibungen der Studioarbeit vermittelt wird, geben sie eben das wieder, was von mir auf diese Weise wahrgenommen wurde.

⁵⁹⁶ GLASER/STRAUSS, Entdeckung, S. 102 f.

⁵⁹⁷ COHEN, Rock Music, S. 75-93, 113-123.

⁵⁹⁸ MEINTJES, Sound, u.a. S. 62-64, 109-130.

⁵⁹⁹ Gemeint sind das kurze Orgel-Intermezzo in Anhang 6.2 und die Klaviersession im Anhang 6.4.

Entsprechend meiner Schwerpunktsetzung nicht auf das artikulatorisch-intonatorische, sondern terminologisch-diskursive „Wie“ des Gesagten habe ich darauf verzichtet, jene zahlreichen Gespräche über Klang und die sie begleitenden Beobachtungen mit Hinweisen auf sprachliche Besonderheiten zu versehen⁶⁰⁰ oder in einen Fließtext zu gießen, wie es z.B. COHEN, FINNEGAN oder MEINTJES getan haben, sondern füge sie der Arbeit in gekürzter und unkommentierter Form als Anhang an. Dies hat mehrere Gründe: Zum einen erschien mir die Verknüpfung von detaillierter Analyse und Interpretation der Daten in Kombination mit deren Darstellung als zu verwirrend für den Leser, womit die Lesbarkeit und innere Kohärenz der Arbeit gefährdet gewesen wären. Selbst in dieser Form der Trennung in Anhang und Interpretation bzw. Analyse ist das mehrfache Rückgreifen auf bestimmte Situationen oder Äußerungen meiner Meinung nach recht komplex. Zum anderen sind die diskursiven Sprachspiele als solche vor allem in der direkten Rede erkennbar. Da ich mich ohnehin auf konkrete Aussagen beziehe, um deren über den denotativen Gehalt hinausgehenden Inhalt, deren Wirkung und der Herkunft dieser Wirkung in den jeweiligen Situationen nachzuspüren, liegt es somit nahe, jene Äußerungen in originaler Form vorzulegen, auch aus Gründen der soeben angesprochenen Glaubwürdigkeit. Schließlich kann das so zur Verfügung gestellte Material auf diese Weise ggf. für andere wissenschaftliche Deutungen, Ansätze oder schlicht zur Triangulation meiner vorgeschlagenen Interpretationen genutzt werden. Dies natürlich nur in den Grenzen der von mir ausgewählten und bereitgestellten Datensätze, denn das gesamte Material würde zu viel Platz in Anspruch nehmen. Es sei angemerkt, dass ich aus Gründen der Lesbarkeit kleinere, nicht sinnentstellende sprachliche Korrekturen bzw. inhaltliche Kürzungen vorgenommen sowie auf eine exakte chronologische Nachbildung von ineinandergreifenden Äußerungen verzichtet habe. Diverse Verlegenheitslaute oder Unterbrechungen während der Wortfindung oder des allmählichen Zugriffs auf Wissen, grammatikalische Fehler der sprachlichen Äußerungen während des zügigen Formulierens diverser, trotzdem verständlicher Gedankengänge oder persönliche Telefonate sind für das Kernanliegen der Arbeit nicht notwendig.

Keine der beobachteten und verwendeten Sessions kam allein auf meine Initiative hin oder seitens eines Studios zustande, um mir dort eine Datensammlung zu ermöglichen. Meine Rolle war durchgehend jene des Forschers, Studiomusikers oder Teil einer Formation, z.T. in Personalunion. Im letztgenannten Fall erfolgte die Planung der Studiosessions bereits vor dem Formulieren meines Forschungsvorhabens. Wenn überhaupt, könnte man bei der im Anhang 6.4.2 beschriebenen Master-Session von einer Initiierung meinerseits sprechen, da sie auf meiner Verbindung zu Produzent Yves beruhte und auch von mir mit ihm vereinbart wurde.

⁶⁰⁰ KOWAL/O'CONNELL, Transkription, S. 439-444.

Der Wunsch zu dieser Session ging indes von Produzent Oliver aus, die Absicht des Durchlaufens des Master-Vorgangs wiederum war unabhängig davon an die Studioproduktion und Wünsche der Band gebunden, etablierten Feldgepflogenheiten zu entsprechen.

Michael AGARS Forderung des Zulassens von offenen Ergebnissen, die im ungünstigsten Fall den eigenen Annahmen widersprächen⁶⁰¹, konnte ich in gewisser Weise entsprechen, da die jeweiligen Sessions von sich stark unterscheidenden Konstellationen geprägt waren und ich die daraus entstehenden Interaktionen nicht beeinflussen konnte. Schließlich ist es an den jeweiligen Akteuren, einen zielführenden Arbeits- sowie Kommunikationsmodus zu verhandeln und zu etablieren. Was meines Erachtens darüber hinaus gewinnbringend und ferner AGARS Anliegen entsprechen würde, wäre das Führen von Interviews mit den in der Arbeit genannten Akteuren – so sie gewillt wären – nach dem Lesen meiner Studie und den darin formulierten Schlussfolgerungen. Sara COHEN vollzog eben jenes Unterfangen und die Reaktionen variierten dabei erheblich⁶⁰², ähnliches und vor allem Ablehnung ist aufgrund der spezifischen Feldfunktion und der durch diese begünstigten Selbstverortungen der Akteure im Falle der vorliegenden Arbeit zu erwarten.⁶⁰³

Abschließend möchte ich eine kurze Erläuterung zum Datenschutz formulieren: Alle Personennamen wurden anonymisiert und Beschreibungen der Lokalitäten möglichst so vorgenommen wurden, dass den Akteuren aus der Kooperation mit mir keine Nachteile erwachsen. Zwar handelt es sich nicht um vergleichbare Gefahren durch ein Entschlüsseln von Daten wie z.B. im Falle von Laud HUMPHREYS „Tearoom trade“⁶⁰⁴, schließlich war und ist meine Rolle in den Studios allen geläufig gewesen und die erhobenen Daten haben nicht die gleiche Sprengkraft. Trotzdem war der Wunsch einer solchen Vorgehensweise bei fast allen Akteuren gegeben, weswegen z.B. auch keine Fotos der verschiedenen Studios den Weg in diese Arbeit gefunden haben.

⁶⁰¹ AGAR, Stranger, S. 43 f.

⁶⁰² COHEN, Rock Music, S. 227-230.

⁶⁰³ Die diese Erwartung meinerseits bedingende Kombination von Feldfunktion und Selbstverortung der Akteure ist im vorherigen Kapitel angesprochen worden und wird im zweiten und dritten Teil noch mehrfach thematisiert werden.

⁶⁰⁴ HUMPHREYS verdeckte Forschung zu homosexuellen Handlungen in öffentlichen Toiletten der 1960er Jahre gilt wegen seiner in verschiedener Hinsicht auf fragwürdigem Wege erhobenen und für die beobachteten Akteure potentiell gefährlichen Daten trotz der Nützlichkeit der Ergebnisse als eines *der* Beispiele für den schwierigen Umgang mit Datenerhebung und -verwaltung: HUMPHREYS, Tearoom Trade. Zur Problematik und dem heute damit einhergehenden rechtlichen Verstoß sowie anderen Beispielen: HOPF, Forschungsethik, S. 589-600; zur Frage der Selbstpräsentation zwecks Zugang zu Daten: AGAR, Stranger, S. 104-111.

Zweiter Teil

2. Allgemeines

Die Schwierigkeit der Ableitung von allgemeingültigen Aussagen zur Rolle, Funktion und Relevanz des Produzenten ausgehend von Darstellungen beobachteter Studioprozesse liegt vor allem in der Singularität der Konfiguration und Situation jedes einzelnen Projekts begründet. BURGESS hat zu den verschiedenen Herangehensweisen des Produzierens eine Typologie⁶⁰⁵ und HOWLETT eine Ansammlung der dafür benötigten Fähigkeiten⁶⁰⁶ formuliert, welche beide die große Varianz des Wirkungsbereiches des Produzenten andeuten. Es ist nicht ohne Ironie, dass allein das Hinterfragen der Semantik des Begriffs „Produzent“ einen Diskurs über dessen Bedeutung im doppelten Sinne eröffnet, der auf einer Praxis von Ereignissen, verstanden als die Handlungen der Studioakteure und sonischen Zufälle des Musizierens, d.h. Ideen und deren Wahrnehmung, als diskontinuierliche Serien sowie der Zusammenfassung jener zahllosen disparaten Vorgehensweisen unter dem übergeordneten Gedankens des Erschaffens von oder Arbeiten mit Musik beruht und so wirke, als hätte diese Praxis nur auf die Entdeckung mittels des Diskursbegriffes gewartet – eine Sichtweise, der FOUCAULT berechtigt widersprechen würde.⁶⁰⁷ Solange der Beruf des Produzenten keiner zunehmenden Kodifizierung unterliegt und sich projekt-, technologie- oder personenbezogen inhaltlich permanent verändert oder erweitert, wird eine mehr oder weniger genaue Festlegung eines definitiven Rahmens hinsichtlich möglicher Rollen und Funktionen nicht möglich sein.⁶⁰⁸ Demgegenüber soll allerdings versucht werden, die Grundlage und Umsetzung der permanenten Fluktuationen unterliegenden Verhaltensweisen anhand der von mir gewählten Beispiele und deren Analyse mittels des im ersten Teil vorgestellten und diskutierten Instrumentariums zu erklären. Es kann daher sein, dass zwischen den Erfahrungen von Akteuren im Feld der populären Musikproduktion und den hier beschriebenen Feldstudien völlige, partielle oder gar keine Übereinstimmung herrschen kann. Die für bestimmte Konstellationen von Akteuren wichtigen Punkte, Verhaltensweisen, Verhandlungen etc. kommen vielleicht gar nicht vor, andere im Rahmen der Beobachtungen von mir als wichtig erachtete und den beteiligten Akteuren lange

⁶⁰⁵ BURGESS, Art, S. 1-14.

⁶⁰⁶ HOWLETT, Producer.

⁶⁰⁷ FOUCAULT, Ordnung des Diskurses, S. 34: „Man muss den Diskurs als eine Gewalt begreifen, die wir den Dingen antun;“

⁶⁰⁸ Vgl. z.B. dazu die Äußerung von Gabriel (Gespräch 22.7.2013; Anhang 6.4): „Ich bin dann Produzent, wenn ich mehr mache als die Mikros aufzustellen und einfach nur zu sagen ‚Mal gucken wie es klingt!‘ Ab dem Moment, wo ich etwas am Sound mache, bin ich Produzent.“ gegenüber Gus: „[...] if it would be me producing the song [...]“

diskutierten Punkte etc. mögen je nach Betrachtungspunkt irrelevant oder redundant erscheinen. Doch die zugrunde liegenden Faktoren, welche zu jeweils einzigartigen Situationen – mitunter sogar bei gleichbleibender Konstellation der Akteure – und daraus hervorgehenden Weisungsbefugnissen und deren klanglichen Resultaten führen, sollten in diversen Konstellationen von Akteuren innerhalb des Studios greifen. Gleichzeitig kann die vorliegende Materialsammlung als Beitrag zur – meiner Meinung nach noch immer geringen, wenn auch in jüngster Zeit vermehrt Material in dieser Richtung entstanden ist⁶⁰⁹ – Dokumentation von Studioprozessen ohne akademische Anbindung⁶¹⁰ verstanden werden, um zu einem späteren Zeitpunkt Auseinandersetzungen, z.B. historische Formen der Diskursanalyse, mit der Thematik zu ermöglichen.

Die folgenden Darstellungen und Analysen konzentrieren sich deswegen auf die Frage, wie das – keinesfalls nur durchgeistigte und interesselose – Gut Musik⁶¹¹ in starkem Maße von sowohl klanglich-diskursiven als auch außerklanglichen Gedankengängen mehrerer Akteure durchsetzt ist, wie also beim Erzeugen von Musik im Zuge von auf verfügbarem Einsatz der Akteure basierenden, anvisierten und eingenommenen Hierarchien in diskursiven Auseinandersetzungen Weisungsbefugnisse etabliert und zu diesem Zweck Durchsetzungsmechanismen eingesetzt werden, um in einer varianten Vervielfachung der beobachteten Prozesse jene Pluralität von Positionierungen und gleichzeitige Ein- und Ausgrenzung von Klang zu erzeugen, die wir als Popmusik kennen. Weiterhin, um der diesbezüglichen Musikerideologie zu widersprechen, denn das Eingehen auf Hörgewohnheiten, d.h. das bewusste Ausrichten an temporär und somit begrenzt dominierenden Stil-Richtungen, und Qualität sowie künstlerische Integrität müssen sich keineswegs ausschließen.

2.1 Der Zugang zu den Studios

Die Gewinnung/Rekrutierung von Kooperationspartnern für die Datenerhebung gestaltete sich erwartungsgemäß schwierig und nahm einen längeren Zeitraum in Anspruch. Zwei Ansätze wurden von mir parallel genutzt: Ich recherchierte nach Tonstudios und Labels verschiedener Größenordnung im Großraum Berlin-Brandenburg sowie teilweise darüber hinaus, um in Form einer formellen Anfrage per Email oder telefonisch mein Anliegen vorzutragen. Gleich-

⁶⁰⁹ Vgl. PitS-Konferenz des ARP-Netzwerks: Performance in the Studio-online-conference 2013.

⁶¹⁰ Damit sollen derartige Arbeiten in Studios an Hochschulen, wie z.B. bei der PitS-Konferenz, nicht deskreditiert, sondern nur darauf hingewiesen werden, dass zwecks Triangulation der Erkenntnisse Datenerhebungen außerhalb eines akademischen Zusammenhangs, vom Forscher natürlich abgesehen, berechtigt und notwendig sind, wobei die Mühseligkeit bei dieser Art von Datenerhebung – bedingt durch den schwierigen Zugang zum Feld – mir bewusst ist.

⁶¹¹ BOURDIEU, Unterschiede, S. 41 f.

zeitig erfolgten Anfragen in meinem eigenen Netzwerk von professionell und semi-professionell arbeitenden Instrumentalisten, Sängern, Tontechnikern, Produzenten, Bands etc., mit denen ich seit längerer Zeit und auf vielfältige Weise verbunden bin. Diese Verbindungen reichen bis zu gemeinsamen Musikschulzeiten zurück, wurden während des Studiums geknüpft oder entstanden aus der Zusammenarbeit in verschiedenen musikalischen Projekten, an denen ich in den letzten zehn Jahren in unterschiedlicher Form beteiligt war, so z.B. durch gemeinsame Konzerte, Vermittlung von Gigs, Unterstützung bei Vorbereitung und Durchführung von Prüfungen, zahlreiche und umfangreiche Recording-Sessions sowie gemeinsames Songwriting. Das derart weit ausgeworfene Netz generierte mitunter überraschende Rückmeldungen, da einige sicher geglaubte Optionen ins Leere liefen, während aus unerwarteten Richtungen, d.h. von Kontaktpersonen, die überhaupt nicht in diesem kurz umrissenen Netzwerk popmusikalisch wirkender Akteure aktiv waren, durch zufällig sich ergebende Konstellationen Unterstützung offeriert wurde. Im Folgenden sollen jene Abläufe an einer Reihe von Beispielen und mit Rückgriff auf die von WOLFF aufgezählten Immunreaktionen sowie ganz allgemein mögliche Gründe erläutert werden. WOLFF nennt folgende Reaktionen von Organisationen auf Forschungsanfragen:

- *Hochzonen*: man legt das Ansinnen zunächst einer höheren Stelle mit der Bitte auf Prüfung vor;
- *Nachfragen*: man veranlasst den Forscher zu immer neuen Darstellungen seines Forschungsziel und Vorgehens;
- *Abwarten*: man legt die Angelegenheit auf Wiedervorlage, weil sich erfahrungsgemäß viele Anfragen von selbst erledigen;
- *Angebote machen*: man akzeptiert das Ansinnen grundsätzlich, bietet aber von sich aus Daten an bzw. erklärt sich nur mit Erhebungsmethoden einverstanden, die ursprünglich nicht vorgesehen waren;
- *Zuweisen*: man sieht Zeitpunkte, Rollen und Untersuchungsgelegenheiten vor, die man vom eigenen Standpunkt aus für geeignet und angemessen erachtet;
- *Eingemeinden*: man macht die Forschung und ihre Ergebnisse zur eigenen Sache, versucht den Forscher in organisationsinterne bzw. in Auseinandersetzungen mit anderen Organisationen einzubinden oder ihn mit einem indirekten Auftrag zu versehen.⁶¹²

Meine Anfragen riefen in den meisten Fällen vier der sechs genannten Reaktionen hervor: Hochzonen, Abwarten, Angebote machen und Zuweisen. Wenngleich mit ablehnenden Reak-

⁶¹² WOLFF, Wege ins Feld, S. 343.

tionen gerechnet werden musste, wurden Anfragen an zwei Standorte von in Berlin agierenden Major-Labels, Sony Music und Universal Music, bezüglich möglicher Vermittlung gestellt, die aber beide keinerlei Interesse an einer Kooperation zeigten. Eine Mitarbeiterin von Universal ließ nach Rücksprache mit einem Vorgesetzten verlauten, dass Künstler selbst produzieren würden und von ihr keine Kontaktdaten herausgegeben werden könnten, man sei ohnehin nur ein Verwaltungsgebäude ohne eigenes Tonstudio. Die Ansprechpartnerin bei Sony sagte telefonisch mit dem Verweis, solche Anfragen nicht beantworten zu können, und auch auf Nachfrage ohne weitere Erläuterungen ab. Die Reaktion auf eine direkte Anfrage bei einem national sehr erfolgreichen Berliner Tonstudiokomplex folgte ebenfalls dem Vorgang des Hochzonens, da der erste Ansprechpartner sich für derartige Auskünfte nicht zuständig zeigte und auf den Leiter des Studios verwies. Nach dessen initialem Interesse bei einem späteren Kontaktversuch und der Bitte, per Mail mein Forschungsthema zu spezifizieren, schlug er vor, Informationen in Form eines Interviews herauszugeben. Die Anwesenheit bei den Abläufen im Studio wäre aber seiner Meinung nach störend gewesen und hätte zu viel Zeitaufwand erfordert. Nach einigen von ihm erbetenen Tagen Bedenkzeit bekräftigte er diesen Standpunkt erneut, bot jedoch im Gegenzug an, mir ein Interview zu geben. Da zu diesem Zeitpunkt jedoch noch keine ausreichende Datenlage vorhanden war, um ein solches Interview meiner Meinung nach zielführend zu strukturieren, verzichtete ich auf das Angebot, um ggf. später darauf zurückzukommen. Neben dem Hochzonen aller drei Organisationen griffen im letzten Fall auch die Muster des Gegenangebots, der Wiedervorlage und des Nachfragens, leider ohne anschließenden Erfolg.

Nachdem sich diese Art der Gewinnung von Partnern als nicht erfolgreich erwiesen hatte und ähnliche Reaktionen beim Herantreten an Labels oder Studios ohne Vermittler zu erwarten waren, konzentrierte ich mich auf die Herstellung von Kontakten mittels des zuvor beschriebenen persönlichen Netzwerks, wobei es auch bei diesem Ansatz zu Schwierigkeiten bezüglich des Zugangs kam.

Ein aus Musikschultagen mit mir befreundeter, inzwischen für national erfolgreiche Bands spielender Keyboarder fand mein Vorhaben zwar spannend, wollte bzw. konnte mir aufgrund der ambivalenten und relativ instabilen Beziehung zu den Akteuren der Studios, in denen er tätig war, jedoch nicht weiterhelfen. Die Option, in der Lokalität des Bassisten Gabriel, mit dem ich innerhalb einer Bandformation zusammenarbeitete, Projekte zu beobachten, wurde hinfällig, als er die Band kurz darauf verließ. Der mir gleichfalls aus eigener Zusammenarbeit in verschiedenen Studioproduktionen bekannte Produzent Oliver berichtete mir als Reaktion

auf mein Anliegen vom größeren Projekt einer Folk-Band, die aber relativ puristisch vorgehen würde. Er bot mir trotz seiner Zweifel am tatsächlichen Nutzen die Partizipation an, die allerdings wegen terminlicher Konflikte von allen Seiten hinfällig wurde. Die Ska-Band eines Gitarristen, ein ehemaliger Kommilitone aus dem Musikstudium, hatte für Ende des Jahres 2013 eine Album-Produktion geplant. Da seine Band mich seit langem – unter anderem aus gemeinsam gespielten Abschlussprüfungen – kannte, wäre meine Anwesenheit für alle Beteiligten akzeptabel gewesen. Allerdings scheiterte dieses Vorhaben seitens der Band an der fehlenden Finanzierung. Auch die Tätigkeit des Gitarristen für verschiedene andere Formationen, unter anderem für Recording-Sessions, ergab keine weiteren Optionen, weil jene Bands bzw. Projekte ebenfalls keine unbekannte Person während derartig komplexer sowie anstrengender Prozesse im Tonstudio wissen wollten. Ein Produzententeam, welches das komplette Album einer befreundeten Band produziert hatte, arbeitete nach deren Aussage ebenfalls nicht mehr. Zugang konnte ich hingegen zum Home-Studio eines nebenberuflich als Tontechniker und Produzent arbeitenden Musikers erhalten, was im Rahmen einiger Aufnahmen gemeinsamer Projekte dann auch realisiert wurde: Jene Sessions sind mit „Home-Studio B“ ausgewiesen.

Da mein Interesse aber eigentlich vor allem Projekt- und größeren Studios galt, bemühte ich mich weiter um einen solchen Zugang. Ein Studio in Neuruppin, welches mir ein befreundeter Musiker empfohlen und vermittelt hatte, antwortete trotz mehrfacher Anfragen nicht, gleiches galt für einen Produzenten, dessen Kontaktdaten ich von einer aus gemeinsamen Projekten bekannten Sängerin erhalten hatte. Erneut kam hier die Reaktion der Wiedervorlage zum Tragen. In einem anderen Fall hatte ich einen Songwriter für Universal-Publishing, es handelte sich um den Bruder eines mir bekannten Tontechnikers, angeschrieben, der sich nach einem Treffen grundsätzlich bereit zeigte, mich bei meiner Forschung zu unterstützen und versprach, mich bei einem der kommenden Briefings einzuladen. Allerdings teilte er mir ungefähr zwei Monate später auf Nachfrage mit, dass er sich momentan in einer musikalischen Findungsphase befände und zusätzlich viel in seiner hauptberuflichen Tätigkeit zu tun hätte, er mir demnach doch nicht weiterhelfen könne.

Diese Schwierigkeiten des Zugangs speisen sich aus verschiedenen anzunehmenden Aspekten, wobei ich nur einige Vorschläge, keine sicheren Erklärungen diesbezüglich formulieren kann: Erstens sind sie der Schnelllebigkeit des Feldes, d.h. den zeitlich optimierten Prozessen und dem ständigen Termindruck derartiger Abläufe, geschuldet. Eine zusätzliche, unbekannte, ggf. nachfragende, die Anwesenden störende oder Künstler verunsichernde Person ist im Tonstudio daher denkbar ungünstig. Zweitens resultieren sie aus der Fragmentierung des Ar-

beitens, d.h., es ist durchaus wahrscheinlich, dass kontaktierte Produzenten zum Zeitpunkt meiner Anfragen entweder mitten in Projekten oder in anderen Tätigkeiten, z.B. Live-Ton auf Touren etc., gebunden waren. Nicht nur müssen Akteure gewillt sein, zu kooperieren, sondern terminlich auch noch verfügbar sein, was sich komplexer darstellte, als man vermuten würde. Drittens handelt es sich bei Studioprozessen zwar um spannende, aber oft auch angespannte, sehr intime und grundsätzlich zeitlich begrenzte Vorgänge, bei denen eine zusätzliche und unbekannte Person Einblicke in die inneren Konflikte einer Formation erhalten würde, was ein weiteres Ausschlusskriterium sein könnte. Die grundsätzliche zeitliche Begrenzung solcher Studioaufenthalte von Formationen und die damit einhergehende Anspannung macht es daher sehr schwer, in solchen Situationen überhaupt das Vertrauen der Akteure zu gewinnen – jenes müsste lange vorher gewonnen werden. Dadurch kämen vor allem Formationen in Frage, die in sich relativ konfliktarm sind, länger mit mir bekannt sind oder über eine für sie vertrauenswürdige Vermittlungsperson kontaktiert werden, wodurch die Anzahl der Optionen sich stark verringerte. Gleichzeitig kann daraus gefolgert werden, dass der Zutritt höchstwahrscheinlich ausschließlich über entsprechende, lange oder länger bekannte Vermittler, welche durch ihre Beziehung oder explizit für die Vertrauenswürdigkeit meiner Person bürgen, zu realisieren ist.

Schließlich konnten doch Kontakte zu einem relativ erfolgreichen Produzenten sowie einem Studio im Rahmen meines Musiker-Netzwerkes hergestellt werden, die zu einigen der Sessions in zwei Studios führten, welche in die vorliegende Arbeit Eingang gefunden haben. Im ersten Fall kam Unterstützung aus unerwarteter Richtung mittels einer musikalisch interessierten, aber nicht im Feld aktiven Bekannten, welche als Vermittlerin auftrat. Im zweiten Fall reagierte ein Produzent mit eigenem Interesse an dem Forschungsunterfangen. Jene Sitzungen betreffen die Studios TL und FSC. Als Folge einer dieser Sessions erhielt ich durch Vermittlung einer Sängerin wiederum Zugang zu einer weiteren Session im Studio PI. Zwei Studios, das eben genannte Studio PI und das Studio E, erklärten sich nach Vermittlung durch gemeinsame Bekannte oder Freunde aus der Musiker- oder Studioszene zur Zusammenarbeit bereit oder stellten mir die Partizipation an kommenden Projekten in Aussicht. Sie verwiesen dann aber z.B. auf die Auftragslage, welche gegenwärtig oder in absehbarer Zeit keine passenden Projekte enthalten würde, und reagierten schließlich gar nicht mehr auf spätere Anfragen. Hier konnten die zuvor angeführten Immunreaktionen der – vermeintlichen – Zuweisung und des anschließenden Abwartens bis zur dauerhaften Nichtreaktion erneut beobachtet werden. Durch die Planung und Durchführung ohnehin vorgesehener Studioaufnahmen mit einem

Projekt, an dem ich beteiligt war, kam es schließlich noch zu Sessions im Studio P, welches von Produzent Oliver geleitet wurde.

Insgesamt erklärten sich sechs verschiedene Studios in unterschiedlichem Umfang zur Unterstützung meines Vorhabens bereit. Beim siebten Studio H handelt es sich um mein eigenes Home-Studio, jene Session ist jedoch nur zu Anreicherungs Zwecken bezüglich der Nachbereitung einer Sitzung im Studio E genutzt worden. Der detaillierte Hergang der Kontaktaufnahme und Terminvereinbarung bei erfolgreichen Zugängen wird in den jeweiligen Abschnitten der Deskriptionen im Anhang erläutert, bei den vergeblichen Bemühungen belasse ich es bei der hier erfolgten kurzen Zusammenfassung. Es sei indes angemerkt, dass die pointierte Wiedergabe nicht den Anschein erwecken soll, als ob jene Kontaktversuche innerhalb kurzer Zeit und mit geringem Aufwand scheiterten, dies war nicht der Fall. Dieser Abschnitt diene vor allem der prägnanten Darstellung der Problematiken des Zugangs im Feld der populären Musikproduktion, welche derartige Forschungsunterfangen verständlicherweise erschweren und einigen diesbezüglichen Erklärungsversuchen. Festzuhalten ist, wie in Kapitel 1.4 angemerkt, dass die Gelegenheiten im Feld der populären Musikproduktion nicht von der Bereitschaft des Forschers, sich in das Feld zu begeben, sondern von der Seltenheit des Zusammentreffens begünstigender Faktoren abhängen. Trotzdem gelang eine Sammlung von aussagekräftigen Sessions mit verschiedenen Akteurskonstellationen, von denen ein ausgewählter Teil in den folgenden Kapiteln systematisch aufgearbeitet wurde. Kennzeichnend für zahlreiche der beobachteten Sessions ist dabei die Tatsache der Zuweisung durch die Organisationen, d.h. die Studios schlugen entsprechende Termine vor, nach denen ich mich richtete. Eigentlich als Immunreaktion in diesem Kapitel beschrieben, ist ein solches Akzeptieren von Sessions, die von allen beteiligten Akteuren als geeignet angesehen werden, trotz bürgender Vermittler, erfolgreicher Kontaktaufnahme und grundsätzlicher Kooperationsbereitschaft nahezu die einzige Möglichkeit, ohne permanente Anbindung an ein Studio in Form beruflicher Tätigkeit – was wiederum als Reaktion der Eingemeindung beschrieben werden könnte – zu diesen Zugang zu erhalten. Eigenes Auswählen von Terminen stellte sich nur als Teil von Projekten oder Formationen, d.h. in Personalunion mit einer Musiker- oder Studiorolle, als umsetzbar heraus. Dass jene Einschätzung von Sessions als „geeignet“ von Seiten der ermöglichenden Akteure keineswegs eine Verarmung bezüglich des Reichtums an Informationen und aus diesen hervorgehenden Fragen zur Folge hatte, zeigen anschaulich die folgenden Kapitel.

2.2 Der Produzent als indirekt begrenzt dominierender Akteur

Die hier wiedergegebene und ausgewertete Session ist insofern ungewöhnlich, als dass die eigentlichen Untersuchungsgegenstände die Weisungsbefugnisse, deren Herkunft und die sie erzeugenden Hierarchien zwischen den verschiedenen Studioakteuren, d.h. Musiker, Ton-techniker, Produzenten oder Bands, mit Schwerpunkt auf dem Produzenten sind und daher eigentlich deren Anwesenheit voraussetzen. Innerhalb der hier beschriebenen Session waren jedoch nur zwei Akteure im Austausch miteinander: Yves als – dankbarerweise und weitgehend ohne aktives Einwirken meinerseits in diese Richtung – sein Vorgehen nacherzählender und erläuternder Akteur und meine Person in geteilter Funktion als Beobachtender sowie nach und nach als Teilnehmer am Bewertungs- und Ideengenerierungsprozess. Diese Session hatte – bedingt durch Yves' Aufgeschlossenheit gegenüber meinen Fragen und der verschiedenen angesprochenen sowie bearbeiteten Projekte – teilweise fast Interviewcharakter. Sie bietet daher eine Vielzahl von Aussagen, Beschreibungen und Handlungsweisen, welche Erkenntnisse hinsichtlich des zur Verfügung stehenden Einsatzes, daraus resultierenden Hierarchien und Durchsetzungsmechanismen zulassen, ferner Einblicke in die spezifische Arbeitsweise von Yves und darüber hinaus einen Abgleich zwischen von ihm beschriebenen und tatsächlich vollzogenen Handlungsweisen ermöglichen.

2.2.1 Eine Arbeitsweise im Tonstudio nach der digitalen Revolution

Yves nutzt die Vorteile der nahezu vollständigen Digitalisierung der Studioprozesse für sein Schaffen nach Kräften aus: Weder Schlagzeug, noch Bass oder synthetische Klänge werden von Instrumenten, sondern vollständig Rechner-intern erzeugt. Lediglich die Gitarre – sein Hauptinstrument – spielt er über ein Effektgerät ein, benutzt dann als Topteil und Box, bedingt durch die Raumsituation, wie er mir in einer anderen Session erklärt⁶¹³, wiederum eine Amp- und Lautsprecher-Box-Simulation (Guitar-Rig 5 Pro von Native Instruments). Weiterhin arbeitet Yves modular auf mehreren Ebenen: Die generelle Herangehensweise des Einspielens bzw. Programmierens ist, da es sich um ein Projektstudio mit kombiniertem Mitschneide- und Kontrollraum handelt, jene des Overdubbens, d.h., Probleme wie Übersprechen von Instrumenten (sehr wohl aber von Störgeräuschen bei Gesangsaufnahmen) oder Probleme im Timing können immer, da die Software-Instrumente – VSTis (Virtual Studio Technology

⁶¹³ In seinen Räumlichkeiten in London hätte er zwei Orange-Boxen und Marshall-Amps genutzt, die extrem laut wären, was in einem Wohnhaus wie diesem nicht vertretbar wäre. Session vom 29.4.2013 (nicht im Anhang aufgeführt).

Instruments) – am Raster der DAW ausgerichtet und Outboard-Einheiten durch eine Master-Clock synchronisiert werden, korrigiert oder bei eingespielten oder -gesungenen Passagen problemlos zurechtgeschnitten werden. Das nicht-destruktive Verschieben, Entfernen, Modifizieren oder Überarbeiten kompletter Passagen oder Elemente ist bei diesen Arbeitswegen problemlos möglich, die Abhängigkeit von anderen Akteuren minimal: Eine Veränderung des Bass-Sounds oder Drum-Patterns ist eine Frage des Durchsuchens der Programm-Bibliotheken, nicht der Verfügbarkeit eines Bassisten oder Schlagzeugers (Z. 534-578). Die Sicherung der Qualität verschiedener Elemente ist durch den permanenten Zugriff auf alle Klanggeneratoren und der Möglichkeit, die besten Takes durch mehrfaches Einspielen und Zusammenschneiden zu kombinieren (Z. 262-277), stets gegeben. Indes ist die Belastung des Computersystems durch den gleichzeitigen Zugriff auf diverse Effekte nicht zu unterschätzen, wie die verschiedenen Aussetzer oder Fehler in der DAW während des Abspielens zeigen (Z. 110-112, 199 f.). In diesem Zusammenhang ist meine eigentlich triviale Frage nach Zugang zum Internet im Studio zu verstehen (Z. 417), da Audiorechner oder -Laptops oft mit dem Hinweis ausgeliefert werden, dass die Leistungsfähigkeit der Rechner erstens durch multidimensionale Nutzung, d.h. zusätzlich noch als Textverarbeitungs-, Internetarbeitsplatz oder Spielerechner, zurückgehen und die Treiber für den (W)-LAN-Betrieb die Stabilität der Systeme gefährden könne.⁶¹⁴

Unabhängig davon erfordert derartiges, nur auf den eigenen Aktivitäten basierendes Arbeiten eine gut organisierte Zeitplanung bzw. -nutzung, was verschiedene Konsequenzen hat: Zum einen werden störende Faktoren nach Kräften ausgeschlossen, so z.B. das Klingeln des Telefons (Z. 286 f.). Das Einrichten des Studios im Keller und nicht wie bei vielen „Home-Studios“, was in diesem Fall partiell sogar zutreffen würde, in der eigenen Wohnung sowie das Ablehnen jeglicher Arbeitsunterbrechungen (S. 11 f.) lassen jenen Schluss ebenfalls zu. Zum anderen sind durch die mangelnde Arbeitsteilung – nicht Studiomusiker bieten verschiedene Varianten von diversen Elementen an, sondern Yves konzipiert alle Elemente selbst und setzt sie um – zeitbedingt möglichst zügig getroffene, tragfähige Entscheidungen zugunsten oder zuungunsten jeweils durch Diskurse präsenter und dadurch relevanter Konzepte, Klänge, Songstrukturen etc. bzw. Strategien zur Erzeugung dieser notwendig, da Produzent Yves meistens alleine eben jene Entscheidungen treffen und später – z.B. gegenüber dem Partner im jeweiligen Projekt oder externen Akteuren wie A&R-Personal – vertreten oder begründen muss.

⁶¹⁴ Die Berliner Firma Digital Audionetworx, welche sich auf den Bereich der Audiotechnologie spezialisiert hat, liefert ihre Laptops mit eben jenem Hinweis und der Option aus, die entsprechenden Treiber zu deaktivieren.

Das erklärt erstens das modulare Verschieben kompletter Songteile, um die angelegte Struktur auf ihre Funktionsweise zu überprüfen (Z. 580-585). Zweitens wird dadurch auch nachvollziehbar, warum Yves mich im Laufe dieser und weiterer Sessions wiederholt nach meiner Meinung fragt: Der Informationsstand, dass ich Musik studiert habe und über instrumentale Vorbildung verfüge, qualifiziert mich anscheinend zur Triangulation einiger Ideen – ein Umstand, der später noch thematisiert wird – und stellt einen ersten Test besagter Tragfähigkeit der Konfigurationen dar. Des Weiteren ist das Generieren von Ideen mit anderen Akteuren, deren Vorbildung vergleichbar oder aber auch – je nach Projekt – völlig anders gelagert ist, bis zu einer gewissen Anzahl Beteiligter effektiver. Drittens wird deutlich, dass Yves oftmals explizite Sprache hinsichtlich spezifischer Elemente oder Vorschläge nutzt, um ein mögliches, zeitintensives Diskutieren zu unterbinden: Elemente oder Songs, die als „geil“ oder „total scheiße“ klassifiziert werden (u.a. Z. 7, 24, 569), sind – für die gegenwärtige Situation – relativ zuverlässig konnotiert und dadurch in- oder exkludiert, was, wie Yves beschreibt, das Verwerfen kompletter Einspielungen vorangegangener Sessions zur Folge haben kann (Z. 548-551). Zudem wird bei der Deskription von Figuren oder deren Klang – nicht überraschend – kaum mit musiktheoretischer Terminologie gearbeitet, was bei Popmusik ohnehin problematisch wäre.⁶¹⁵ Vielmehr werden in dieser Session mit klanglichen Bezugspunkten, die allen oder einigen Akteuren bekannt sind⁶¹⁶, oder vokalen Imitationen die Absichten oder gemeinten Parts kommuniziert (z.B. Z. 307-319, 592–600). Die notwendige Belastbarkeit der Entscheidungen generiert wiederum einen höheren Zeitbedarf, weil ein erstes vorgefundenes passendes Element nicht zwangsläufig das für die intendierte Richtung des Songs optimale sein muss. Auf das Projekt-abhängige Vermeiden dieses zusätzlichen Zeitbedarfs verweist Yves mit der Äußerung „[...] bevor man [sich völlig neue] Musik überlegt, klau‘ ich mir voll [...] das Ding!“ (Z. 489 f.), ohne damit ein direktes Plagiiere zu meinen, wie seine späteren Aussagen (Z. 631-635) und sein beobachtetes Verhalten belegen. Das langwierige Suchen nach Sounds, Pattern und Formen über das Finden von passenden Elementen hinaus belegt diesen Sachverhalt und erklärt zugleich einige der eher absurden Klangkombinationen, welche von Yves entsprechend kommentiert werden (S. 23).

Insgesamt fallen diesbezüglich innerhalb der Session die zeitlichen Konflikte ins Auge: Das Finden, Arrangieren und Bewerten von Sounds, Pattern, Mischverhältnissen etc. sogar für kleine Elemente eines Songs sind langwierige und ermüdende Angelegenheiten – für Feldfremde dürfte kaum nachvollziehbar sein, wie anstrengend permanentes Hören und Bewerten

⁶¹⁵ WICKE, Popmusik in der Analyse.

⁶¹⁶ PORCELLO, Artistry, S. 140-145; COVACH, Pangs of history, S. 179 f.

tatsächlich sein kann⁶¹⁷ –, welche zugleich unentbehrlich sind, um ein im doppelten Sinne vertretbares Resultat zu erzeugen. Da eine hohe Quantität die Wahrscheinlichkeit des Entstehens von qualitativ hochwertigen Ideen begünstigt⁶¹⁸, muss Yves eine permanente Balance zwischen der notwendigen Geschwindigkeit der Ideenerzeugung, -umsetzung und Songfertigung für die Distribution – in dieser Session nur indirekt angedeutet durch seine Verärgung über das noch nicht vorliegende Cover des geplanten Sommerhits, was zugleich auf die außerklanglichen zu beachtenden Aspekte verweist –, der erforderlichen zeitlichen Investition zur Sicherung der Qualität und der adäquaten sowie entsprechend durchsetzungsfähigen Bewertung jener Ideen halten. Ein Prozess, dessen Aufwand allerdings vom Charakter des jeweiligen Projektes oder Auftrages abzuhängen scheint. So nimmt Yves sich, obwohl z.B. ein Künstler einen hohen zeitlichen Bedarf dafür befürchtet, entsprechend Zeit, um einen „neuen [...] Sound“ bzw. den „eigenen Sound“ – im Falle des Projektes mit der Sängerin Sina – zu finden (Z. 92-106). Selbst wenn eine als scheinbar gut bewertete Idee oder vermeintlich konkrete Vorstellung eines zu integrierenden Element vorhanden ist, kann die klangliche Umsetzung schwierig sein und unerwartet hohe zeitliche Investitionen erfordern (u.a. Piano-Achtel-Idee Z. 410-465). Zugleich dürfte in diesem konkreten Fall die Arbeitsweise von Yves die Zeitausnutzung begünstigen, denn zahlreiche der von ihm gesuchten und angespielten Elemente sowie die Basis des – eigentlich inhaltlich ungeeigneten – Songs von Sänger Till für die Titelmelodie einer Fernsehsendung ergaben für mich in ihrer Kombination erst gegen Ende der Sitzung Sinn. Die Schwierigkeiten des Verbalisierens von Klang, diesbezüglicher Intentionen und deren Bewertung sowie Legitimation, welche sich weiterhin auf das Beschreiben von zu abstrahierenden, erst noch zu erschaffenden Klangkonfigurationen erstrecken, entfallen somit bei einer primär individuellen Arbeitsweise weitgehend, wenn ihnen in der abschließenden Bewertung der Resultate durch studiointerne oder -externe Akteure nicht völlig entgangen werden kann.⁶¹⁹

2.2.2 Durchsetzungsmechanismen

Im Kapitel 2.1 und ebenso in der die Beschreibung der Session im Studio von Yves einleitenden Passage wurde von den Schwierigkeiten sowie der – im Gegensatz zu anderen Studioterminen – oftmals ob der kurzfristig verfügbaren Optionen oder wechselnden Konstellation diffus wirkenden Terminfindung berichtet. Dieser Sachverhalt stellt eine Besonderheit dar

⁶¹⁷ PORCELLO, *Artistry*, S. 337.

⁶¹⁸ LEHMANN, *Komposition*, S. 920 f.

⁶¹⁹ Vgl. Yves' Anmerkungen zu der Präsentation beim Plattenlabel im Anhang 6.4.

und lässt die Schlussfolgerung zu, dass Yves die Zeitplanung seiner Arbeit auf der übergeordneten Eben – wer kommt wann für wie lange – relativ frei und reaktiv auf die Verfügbarkeiten der diversen Projektpartner gestalten kann, was wiederum seine Ursache in der spezifischen, zuvor beschriebenen und partiell unabhängig von den verschiedenen anderen Akteuren ablaufenden Arbeitsweise hat. Auf der zeitlichen Mikroebene zeichnet sich zum Zeitpunkt meiner Untersuchung indes ein mehr oder weniger stark strukturiertes, anderes Bild ab: Die Vormittage sind, ab ca. acht oder neun Uhr, meistens beginnt Yves alleine sogar früher⁶²⁰, im gegenwärtigen Zeitplan bis zur Albumfertigstellung oft für das Projekt mit Sänger Hannes reserviert, während Nachmittage und Abende entweder zur Nach- oder Vorbereitung für dieses gemeinsame Projekt oder aber für das Arbeiten an diversen anderen Vorhaben genutzt werden. Die fehlende Bereitschaft zur Arbeitsunterbrechung sowie die zeitliche Begrenzung der Arbeit an einem Projekt, welches nicht mit dem persönlichen Geschmack von Yves übereinstimmt, stellen zwei verschiedene Strategien der optimalen Zeitausnutzung dar, welche in eine möglichst hohe Produktivität münden sollen und folglich dem Ermöglichen einer erneuten Aufstiegssequenz durch zahlreiche parallele Initiierungsversuche dienen. Yves deklariert bestimmte Klangkonfigurationen von Till daher als Mittel zum Zweck des Geldverdienens und verweist auf die für ihn erforderliche zeitliche Begrenzung der Auseinandersetzung mit dessen Songs (Z. 264-266, 377-383, 400 f.). Die zeitliche Einschränkung garantiere den Erhalt der nötigen Qualität der Arbeit sowie die Fähigkeit, kontinuierliche Fortschritte trotz mangelnder Übereinstimmung zwischen klanglicher Präferenz des Produzenten und der zu erarbeitenden Konfigurationen zu erzielen. Yves übernimmt also die Rolle des Kontrollierenden und Kontrollierten, indem er sich selbst einen sehr langen Arbeitstag auferlegt und ferner an Projekten arbeitet, welche er persönlich künstlerisch nicht unbedingt überzeugend findet. Demnach kann hier eine Internalisierung der Feldanforderungen, das möglichst effektive Einbringen der eigenen Arbeitskraft in einem definierten Rahmen nach bestimmten Bedingungen, in diesem Fall die Arbeit im Tonstudio an Klangkonfigurationen, die ggf. massenhaft konsumiert werden, konstatiert werden: Es beobachtet niemand seinen Schaffensprozess, denn Yves ist der zuerst beobachtende und bewertende Fachmann für zahllose Aspekte, das Resultat muss jedoch am Ende spezifischen Ansprüchen genügen, welche von Yves nicht kontrolliert, aber diskursiv gestaltet werden können. Eine Facette jener Tätigkeit ist in diesem Zusammenhang besagtes Eingrenzen der Dauer der eigenen Aktivität, um Produktivität und Qualität nicht zu gefährden.

⁶²⁰ In einem Gespräch am 3.9.2013 erwähnt Yves, dass er mitten in der Nacht aufgestanden sei, weil sein Arbeitspensum dies erfordere, die Session am 25.4.2013 habe nach seiner Aussage um sieben Uhr morgens begonnen.

Die bei aller gezeigten Lockerheit doch starke Neigung, die nur sehr begrenzt vorhandene Ressource Zeit optimal zu nutzen, spiegelt sich in weiteren Äußerungen oder Handlungen von Yves wider: Beim Demonstrieren von Songbeispielen springt er direkt in die seiner Meinung nach relevanten Parts (z.B. Z. 43-48), was zum einen das gemeinsame Wissen von Songstrukturen voraussetzt, zum anderen jedoch Verhaltensweisen andeutet, die auf Zeitoptimierung ausgerichtet sind; Yves kommt also gleich zum Punkt seiner die Songs betreffenden Argumentation, ohne der Entwicklung, welche diese in der Regel durchlaufen und wodurch sie sich dem Hörer meist erst als gefallen oder nichtgefallen erschließen, die eben nicht vorhandene Zeit zu geben. Der gesamte Einspielprozess der Gitarrenspuren steht im Zeichen der Effektivität, weniger der tatsächlich künstlerisch-gesamtheitlichen instrumentalen Umsetzung der gewünschten Spur, die deswegen geschnitten, verbessert und zurechtgeschoben wird (Z. 211-309).

Die Sorge des Künstlers Hannes, mit dem Yves zum Zeitpunkt der Untersuchungen ein neues Album fertigstellt, dass die Findung eines neuen Sounds schon ein halbes Jahr andauere und womöglich einen noch größeren Zeitraum benötigen werde (Z. 93 f.), bringt den Widerspruch der beobachteten Studioarbeit hervor, in dem Zeit bei aller durch Yves ausgestrahlten Entspannungtheit, deren freien Gestaltung und Nutzung schließlich im Sinne der Kopplung an Veröffentlichungsvorstellungen und -daten von Seiten des jeweiligen Künstlers oder dessen Managements/Labels doch nur innerhalb mehr oder weniger festgelegter Grenzen verfügbar ist. Das Mehr oder Weniger entspringt dabei der Tatsache, dass kreative Prozesse und deren Bewertung nur bedingt zu planen sind, was Veröffentlichungstermine gegenüber mechanisch-zusammensetzenden Tätigkeiten noch etwas flexibler sein lässt, trotzdem aber einen steten, hörbaren Fortschritt zu erfordern scheint. Die damit zusammenhängende Problematik der fehlenden Fachkenntnis der die Zeiträume vorgebenden oder die Einhaltung derer einfordernden Personen thematisiert Yves in der Unterhaltung über einen vermeintlich trivialen Beat, in welcher er auf die zeitliche Dauer und den bereits beschriebenen aufwendigen Prozess der Klangauswahl und Konfiguration hinweist, welcher dem Resultat nicht anzuhören sein kann, weil der Entstehungsvorgang nicht begleitet wurde (Z. 120-127). Die Bindung an Zeit und Zeitlichkeit verdeutlicht darüber hinaus der eher nebenbei geäußerte Ärger Yves' über das noch nicht erhaltene Cover für den Sommer-Song von Sänger Till (Z. 472), obwohl jener Vorgang nicht direkt etwas mit deren Klang, wohl aber mit Popmusik zu tun hat.

Demgegenüber stehen zeitkostende Gewohnheiten – wenn man diese so nennen möchte – wie z.B. das Vergessen von gewählten Presets (Z. 227-235) oder das Suchen nach bislang unbekannten, allein nach Datum geordneten Projekten (Z. 29-34). Dies scheint möglich zu sein,

weil Yves der Betreiber seines eigenen Studios ist und ungebunden von Künstlern arbeiten kann. Er besitzt dadurch die Ruhe und Freiheit, Dinge etwas lockerer anzugehen und diese Nachlässigkeiten als unproblematisch darzustellen, die jedoch nur durch noch mehr investierte Zeit kompensiert werden können. Diese wird von jener Zeit außerhalb des Studios abgezogen und offenbart gleichzeitig die Grenze des Arbeitens als Ein-Mann-Projekt: Niemand ist in der Lage, fehlerlos den gesamten Klangproduktionsprozess zu überblicken und sofern das Pensum noch nicht geschafft wurde, gibt es keine anderen Akteure, welche Yves' Arbeit – aufgrund technischer und diskursiver Ursachen – umstands- sowie problemlos übernehmen könnten. Das kurzfristige Springen zwischen verschiedenen Arbeitsmodi – bedingt durch die An- oder Abwesenheit von relevanten Handelnden – scheint daher nur eine Form der Zeitoptimierung zu sein, wie sie FOUCAULT beschreibt: Möglichst wenig Zeit soll ungenutzt verstreichen, wenn es auch feldbedingt einige Besonderheiten oder Freiheiten innerhalb der Einschränkungen hinsichtlich der Art und Weise des Wirkens zu geben scheint, denn diese Form der Zeitplanung und Nutzung ist z.B. nicht übereinstimmend mit den genau geplanten Bewegungen eines Soldaten oder nur bedingt mit der Tagesplanung von Schülern.⁶²¹ Gemein mit diesen und allen anderen von FOUCAULT angeführten Beispielen ist indes der – auch für die Studioakteure möglicherweise profitable – additive Effekt zur ökonomischen Leistung des Feldes.⁶²²

Wie im Modell des Feldes der populären Musikproduktion beschrieben wurde⁶²³, entscheidet eine geringe Anzahl von in sich komplexen Entitäten, z.B. Label, Medien, Verlage, anhand antizipierter Anschlussfähigkeiten und daraus im Falle der massenhaften Konsumtion resultierender finanzieller Profite, welche Publikationen von Künstlern bzw. Formationen in die Präselektion und anschließend durch Medien zirkulierende Selektion aufgenommen werden. Jene auch von den generierenden Akteuren geteilte Orientierung auf finanzielle Erlöse zwecks Sicherung der weiteren Aktivität im Feld erzeugt besagten Zeitdruck, weil es, wie von den Konzepten des „Sommerhits“ oder „Weihnachtssongs“ abzuleiten ist, bestimmte Zeiträume gibt, welche sich besser für bestimmte Produkte zu eigenen scheinen als andere und ferner längere Zeiträume der Fertigstellung mit höheren laufenden Kosten einhergehen. Da die Vorlaufzeiten für Albumveröffentlichungen durch Marketing-, Veröffentlichungs- und Distributionsplanungen normalerweise⁶²⁴ lange vor den anvisierten Veröffentlichungsterminen enden,

⁶²¹ FOUCAULT, Überwachen, S. 192-216.

⁶²² FOUCAULT, Maschen der Macht, S. 228. Vgl. Abschnitt 1.3.2.

⁶²³ Vgl. die Abschnitte 1.3.2 und 1.3.5.

⁶²⁴ In der jüngeren Vergangenheit lässt sich an den unangekündigten Veröffentlichungen der Alben von David Bowie, Justin Timberlake und Beyoncé Knowles eine andere Vorgehensweise beobachten, bei der abzuwarten ist, inwieweit sie sich durchsetzt.

kann Yves' Verärgerung über eine Verzögerung eben jener vorher zu klärender Aspekte einer Song-Veröffentlichung als Zeichen der – im Prinzip zwingend notwendigen – Internalisierung dieser externen Richtlinien bzw. Prinzipien zeitlicher Natur, geprägt durch die distribuierenden Parteien des Feldes, verstanden werden. Gleichzeitig ist die Sorge von Hannes um eine – relativ gesehen – zu späte Veröffentlichung seines neuen Albums im Kontext der Publikationsgepflogenheiten von Plattenfirmen sowie den einer bestimmten Zeitlichkeit unterliegenden Mitnahmeeffekten der Popularität vorangegangener erfolgreicher Publikationen ebenfalls ein Verweis auf die Internalisierung zu beachtender Abläufe und Kriterien zwecks Wahrscheinlichkeitserhöhung der selten eintretenden, aber dann hohen Gewinne.

In einem Gespräch mit Hannes im September 2013 – ein halbes Jahr nach der hier beschriebenen Session und im Anschluss an einen Termin bei Yves – äußert er dementsprechend seine diesbezügliche Unzufriedenheit über die zunehmende Verzögerung des Albums, weil er einmal in seinem Leben ein Album kurz nach dem vorangegangenen hätte machen wollen, denn bisher seien seine Alben immer als „Comeback“-Alben bezeichnet worden.⁶²⁵ Die Logik der Veröffentlichung und Promotion von Songs folgt der Vorstellung, dass das Publikum sich an bekannten Klängen oder Marken orientiert, deren Haltbarkeitsdauer durch die z.T. illegale mediale Allverfügbarkeit jedoch zunehmend – mit Ausnahme von konstant auf niedrigem Niveau sich weiterverkaufenden Tonträgern, den „Klassikern“ oder „Evergreens“ eines Genres wie z.B. „Nevermind“ von Nirvana – abzunehmen scheint, wodurch die Abfolge von Singles oder (Nachfolge-)Alben in gewissen, nicht zu großen zeitlichen Abständen vorgesehen ist.⁶²⁶ Der dahinterliegende Gedankengang ist besagtes Anschließen an die Bewerbung und den Verkaufserfolg der vorangegangenen Publikation, welche den Aufwand für das Etablieren einer neuen Veröffentlichung sowohl innerhalb der Medien als auch bei der durch das vorangegangene Album umrissenen und hinsichtlich ihrer Aufmerksamkeit aktivierten Zielgruppe erheblich verringern und dadurch die Chance auf höhere Profite bieten kann. Eintreten kann dieser Effekt jedoch nur innerhalb eines begrenzten Zeitraumes, in welchem der erste Verkaufserfolg noch nicht zu lange aus dem Radio oder Musikfernsehen und die Künstler noch nicht aus einschlägigen Medien verschwunden sind, was die mitunter hohe Anzahl von Single-Auskopplungen eines Albums erklärt.⁶²⁷

⁶²⁵ Gespräch mit Sänger Hannes beim gemeinsamen Abendessen im Anschluss an eine Session mit Sänger Till am 3.9.2013 (nicht im Anhang aufgeführt).

⁶²⁶ Zur Diskrepanz zwischen Radio- und Plattenfirmenagenda bezüglich der Veröffentlichung von Singles und dem Effekt der Präsenz von Künstlern durch Airplay: PERCIVAL, Music Radio, S. 161-169, 201, 130.

⁶²⁷ Für andere Gründe wie z.B. das Etablieren des neuen Albums oder der langfristigen Überzeugung der Hörer vom Kauf des Albums: PERCIVAL, Music Radio, S. 30, 128, 130, 137 f.

Eine relative Loslösung von dieser Logik kann bei besonders bekannten bzw. einflussreichen Bands oder Künstlern, z.B. Depeche Mode, Justin Timberlake etc., beobachtet werden. Relativ deshalb, weil solche etablierten Marken – andere Beispiele wären z.B. R.E.M., Coldplay, David Bowie, Radiohead, The Rolling Stones, Beyoncé – durch lange anhaltenden, parallelen Erfolg bei Kritikern und Zielgruppen Positionen einnehmen, welche derartige Vorgehensweisen nicht mehr benötigen, von denen sie indes ebenfalls profitieren würden oder, wenn man z.B. die Veröffentlichungsdaten der (ersten) Alben von Coldplay, Depeche Mode, U2 etc.⁶²⁸ betrachtet, bereits profitiert haben. Eben jene Übernahme von zeitlichen Kriterien der Musikpublikation als erstrebenswerte Zielsetzungen aus in derart mehrfacher Hinsicht ökonomischen Gründen erzeugt unter anderem den Wunsch nach möglichst effektiver Zeitplanung und -nutzung im Tonstudio selbst, welche dann mitunter wie im beschriebenen Fall mit der eigentlich benötigten Zeit zur individuell als unerlässlich empfundenen Qualitätssicherung kollidiert, was eben jene hier beobachteten Strategien, d.h. das unabhängige, parallele und vor allem weitgehend ohne Studiomusiker auskommende Vorgehen aufgrund des Überspringens von sonst notwendigen verbalen, diskursiven und technisch-instrumentalen Abstimmungen, besonders attraktiv macht.

Das möglichst optimale Ausnutzen vorhandener Zeitkontingente durch die Akteure in bestimmten Zeitrahmen kann als Resultat der populären Musikproduktion, welche sich hier im Einzelfall manifestiert, inhärenten Orientierung auf letztlich finanzielle Ressourcenakkumulation gewertet werden. Innerhalb der Session ließ sich – zwar nur kurz an zwei Stellen – zusätzlich noch ein potentiell davon tangierter Mechanismus feststellen, welcher im Sinne der Zeitersparnis wirken kann, jedoch noch weitergehende Konsequenzen hinsichtlich des klanglichen Resultats bedingt. Die finale Entscheidung, was erklingt bzw. was trotz Vorhandensein in den Projekten zu hören ist, obliegt der Person am Mischpult bzw. an der rechnerbasierten DAW, welche diese kontrollierende Position mittels ihrer vorhandenen und angenommenen Fähigkeiten einnimmt. Obwohl z.B. während der Session lange nach einer passenden Gitarrenfigur gesucht wird, und es dann die „Depeche-Mode“-Gitarre werden sollte, schaltet Yves diese gegen Ende kommentarlos stumm (Z. 451-455). Das ursprünglich von mir in diesem Zusammenhang vorgeschlagene Achtelklavier verändert er durch den Einsatz eines Bit-Crusher-Effekts klanglich extrem und bettet dieses im Mix derart ein, dass der anfänglich von mir vorgesehene Effekt überhaupt nicht eintritt, sondern sich gänzlich anders darstellt (Z. 458-465). Die Kontrolle beider exemplarischer Vorgänge liegt vollständig in den Händen von

⁶²⁸ Coldplay veröffentlichten 2000 und 2002 ihre ersten beiden Alben, Depeche Mode 1981/82/83, U2 1980/81/83, Beyoncé folgt bisher durchgehend dem Zwei bis Dreijahresrhythmus mit Albumveröffentlichungen 2003/06/08/11/13, Rihanna in noch höhere Frequenz 2005/06/07/09/10/11/12 usw.

Yves, der dadurch die Rolle des Gatekeepers oder – je nach Sichtweise – Mediators von Klang im Studio einnimmt. Wichtig sind seine Fähigkeiten zur Veränderung oder zum mitunter fast unmerklichen – obwohl ich während des gesamten Ideenfindungs- und Umsetzungsprozesses im Studio sitze, wäre mir das Auslassen der Gitarrenfigur fast entgangen und dabei handelt es sich nur um ein einziges sowie prägnantes Element – Ausschließen von Klang bzw. Elementen, welche in seiner durch Fähigkeiten und Weisungsbefugnisse eingenommenen Position im Studio ihre Ursache haben.

Es existieren also der abschließenden Generierung von Klangkonfigurationen im Studio vor- und nachgelagerte Ein- und Ausschließungsprozesse, deren Resultate massiv davon abhängen, wer mit welchen durch spezifische, präsente Diskurse geprägten Bewertungen potentieller Anschlussfähigkeiten diese Prozesse wie durchführt oder einfordert. Yves als technisch-klanglicher Experte kann über die Höhe der Investition in die Umsetzung und Modifikation bestimmter Ideen Einfluss auf deren vor- oder nachteilhafte Rezeption nehmen, egal ob intendiert oder nicht, sie final in- oder exkludieren und festlegen, welche Elemente eines diesem Prozess vorgelagerten – z.B. die Forderung des Stadion-DJs nach mehr „Rock“ (Z. 190 f.) oder das Integrieren von künstlichem rhythmischen Klatschen zur Publikumsanimation im Fernsehen (Z. 604-615) – oder nachgelagerten – eben jene Forderung des Stadion-DJs war die Reaktion auf eine erste, von diesem als weniger adäquat empfundene Version des Songs gewesen – und durch die Studioaktivitäten gestalteten Diskurses – hier jener des Rock und jener der Publikumsanimation bei Live-Veranstaltungen – seinem Empfinden nach entsprechen. Yves kontrolliert den Zugang zur Technik der Klangerzeugung und -modifizierung, von der die Künstler zur Erschaffung von Klangkonfigurationen im Studio abhängig sind, d.h., Yves richtet es so ein, dass die Künstler frei sind, klanglich vermeintlich frei zu sein. Damit ist gemeint, dass im Rahmen der durch das Feld vorgegebenen, präterminierten und präterminierenden Einschränkungen Yves Optionen ermöglicht und Vorschläge erzeugt, ohne dass ihm oder den anderen Handelnden zwangsläufig die Restriktion des Möglichen auf das feldspezifisch Machbare abseits von diffus-akzeptierten und dadurch veränderbaren Genre-Grenzen bewusst wäre. Gleichzeitig besteht die Möglichkeit, dass Yves kraft seiner Kompetenzen und aus diesen resultierenden Weisungsbefugnissen bestimmte Deutungen und damit verbundene Klassifizierungen anführt, was allerdings aufgrund der nötigen Höhe des Einsatzes von persönlichen Bindungen zu Projekten gegenüber eher als Auftragsarbeiten verstandenen abhängig zu sein scheint: Während Yves mit Sänger Hannes nach eigener Aussage häufiger Konflikte über klangliche Elemente bzw. deren Bewertung habe (Z. 51-54, 136-142), folgt er beim von mir beobachteten Überarbeiten des Fußball-Songs seiner Interpretation der

geäußerten Wünsche des externen Auftraggebers. Die zu antizipierenden ökonomischen Folgen beim Ignorieren dieser Vorstellungen dürften dabei eine wichtige Rolle spielen, wodurch die prinzipiell daraus hinauslaufende Natur des Feldes, fraglich ist nur der zu wählende Weg, deutlich hervortritt.

2.2.3 Hierarchien, Weisungsbefugnisse und der sie erzeugende, verfügbare Einsatz

2.2.3.1 Der verfügbare Einsatz: Ressourcen, Kompetenzen, Vernetzung der Akteure – Drei Jahre für einen neuen Sound

Bereits die Lage von Yves' Studio in einem der wohlhabenden und hochpreisigen Gebiete Berlins mit dementsprechenden Wohn- und Lebenskosten deutet auf eine für den Bereich der Musikproduktion relativ hohe Akkumulierung finanzieller Ressourcen hin. Die Tatsache, dass das sein Studio und seine Wohnung beherbergende Haus sich in Familienbesitz befindet, ermöglicht mittels familiärer Bindungen zum einen erst die Verwendung der in dieser Form objektivierten finanziellen Ressourcen, zum anderen könnten die eigentlich erforderlichen finanziellen Aufwendungen dadurch möglicherweise niedriger sein als von mir angenommen und sonst üblich. Deutlicher zeigen sich die für das Betreiben eines Studios erforderlichen Ressourcen in der Einrichtung bzw. Ausstattung desselben: Zwei verschiedene Paare Abhörboxen, davon ein Paar extra für ihn angefertigt⁶²⁹, ein mittelgroßes Mischpult, diverses – mitunter nicht mehr käuflich erwerbbares⁶³⁰ – Outboard, diverse Plug-ins, ein ausschließlicher Audiorechner, diverse Gitarren und Hardware-Controller, akustische Raum-Optimierungen, eigens für den Raum gebaute Boxen- sowie Outboard-Halterungen⁶³¹ und ein dazugehöriger Arbeitsplatz. Im Vergleich zu anderen von mir besuchten, wesentlich größeren Studios mag der dafür nötige Einsatz von Ressourcen und Beziehungen geringer ausfallen, allerdings dürften sich die Kosten für besagtes Studio trotzdem mindestens im unteren sechsstelligen Bereich bewegen.

BOURDIEU spricht – in hier zu vermeidender „Kapital“-Terminologie – davon, dass für die kulturelle Produktion finanzielle Ressourcen zwingende Voraussetzung seien. Weiterhin böten solche Investitionen gerade im Bereich der Kulturproduktion – seltene – Chancen auf besonders hohe Profite, wobei die diesbezügliche Orientierung im Sub-Feld der Massenproduktion gegenüber dem Sub-Feld der begrenzten Produktion nur genreabhängig problematisch zu

⁶²⁹ Vgl. Anhang 6.4, Z. 990 f.

⁶³⁰ Vgl. Anhang 6.4, Z. 510-514.

⁶³¹ Vgl. Anhang 6.4, Z. 993-997.

sein scheint.⁶³² Indirekte Verweise auf vorhandene Ressourcen zur Generierung und Entwicklung popmusikalischer Produkte finden sich in der beobachteten Session in verschiedenen Zusammenhängen: Yves erläutert einmal, dass er mir nun Songs vorstelle, bei denen Hannes und er schon etwas mehr Aufwand betrieben und diese durch investierte Zeit demnach eine höhere Qualität hätten (Z. 41-48). An anderer Stelle erklärt Yves, dass er sich die erforderliche Zeit – bis zu drei Jahren – für das Finden und Ausarbeiten eines neuen bzw. passenden Sounds für Sängerin Sina nehmen würde (Z. 94 f.). Daraus folgt, dass Yves und Sina in einer finanziellen Situation sein müssen, die eine derartig langfristig angelegte Strategie der eventuellen Profitgewinnung ermöglicht. Die Sorge um eine wiederum zu lange Dauer jener Abläufe, gefolgt von potentielltem Verlust ökonomischer Vorteile durch zeitnahe Publikation, Wegfallen von Vernetzungen und dem Sinken des von vergleichbaren Akteuren konstituierten Ansehens durch klanglich-instrumentale sowie kompositorische Fähigkeiten spricht aus der vom Sänger Hannes getätigten Mutmaßung, dass das Finden eines neuen Sounds für die Band SY, von Yves als sein neues Hobby bezeichnet (Z. 93 f.), zu lange dauern würde, denn seine Position im Feld ist durch die Präsenz der vorhergehenden Publikationen anderen Erwartungen und Zwängen unterworfen. Eine Klangveränderung hat überdies für etablierte und ihren Sound bekannte Künstler nicht automatisch ausschließliche Vorteile. Die Kopplung von Zeit und finanziellen Verfügbarkeiten erklärt zudem die bereits erläuterten Strategien der Zeitoptimierung. Ein zeitlicher Rahmen von drei Jahren für die Soundentwicklung wird von Yves im Zusammenhang mit dem Projekt von Till erneut genannt (Z. 170 f.), was den Schluss zulässt, dass es erstens alternative Einnahmequellen geben muss, anscheinend die zeitlich begrenzteren Aufträge sowie Yves' Tätigkeit als Studio- oder Live-Musiker⁶³³, und zweitens vergangene zeitliche Investitionen in Produktionen sich bereits rentieren, weil der Lebensunterhalt mit der Tätigkeit des Produzenten sonst kaum zu bestreiten wäre.⁶³⁴

Wie im Bereich der Musikproduktion zu erwarten, konnte eine Vielzahl von Indikatoren, Verweisen und diskursiven Verstärkungsversuchen der instrumental-technischen sowie kompositorischen bzw. auf das Arrangement bezogenen Kompetenzen wahrgenommen werden, wenngleich fast keine von diesen mit eben jener Absicht vollzogen oder geäußert zu sein schienen. Obwohl es nicht auszuschließen ist, dass meine Anwesenheit Yves dazu animiert haben könnte, einen Wissenschaftler von der Qualität seiner Arbeit oder seinen Qualifikationen als Produzenten anhand der Zurschaustellung in seinen Augen besonders gelungener

⁶³² BOURDIEU, Kapital S. 53-63; DERS., Regeln, S. 342. Vgl. Abschnitt 1.3.2.

⁶³³ Yves erwähnt in Gesprächen außerhalb der Sessions immer wieder verschiedene derartige Engagements.

⁶³⁴ Vgl. die Kunstgriffe oder ähnliche Nöte der Betreiber der Studios P, M, FSC bei den weiteren beschriebenen Sessions.

Werke überzeugen zu wollen, waren die zahlreichen Erläuterungen vielmehr der Tatsache geschuldet, dass meine Beobachtungen explizit von mir mit dem Wunsch verknüpft wurde, eben jene Prozesse und Produkte untersuchen zu wollen. Weiterhin veränderte sich Yves' Verhalten diesbezüglich bei weiteren Sessions mit verschiedenen Akteuren in meiner Wahrnehmung nicht, so dass ich eine dahingehende extreme Verzerrung seines Verhaltens, welche eine Auswertung besagter Indikatoren etc. bedenklich erscheinen lassen würde, als unwahrscheinlich ansehe. Eine leichte Verzerrung vollzieht sich in diesen Situationen der Anwesenheit studiofremder Akteure zwar immer, gleichwohl war ich nicht der erste Gast, wenn auch anscheinend der erste mit wissenschaftlichem Hintergrund, in seinem Studio, wie ich den Erzählungen von Yves sowie jenen der den Kontakt ermöglichenden gemeinsamen Bekannten entnehmen konnte.

Die ersten Indikatoren des Verfügens über technisch-instrumentale und auf das Arrangement bezogene Fähigkeiten bestehen darin, dass Yves die im Studio vorhandene Technik nicht nur besitzt, sondern ihre Bedienung – bis zu gewissen Grenzen, denn Fehlfunktionen wie z.B. die auftretenden Aussetzer beim Abspielen (Z. 111 f.) etc. kann er auch nicht beheben – beherrscht. Entgegen BOURDIEUS Unterscheidung zwischen dem Besitz von Gegenständen und Maschinen als objektiviertes Kapital mit kultureller Wirkung und den tatsächlichen Fähigkeiten, jene Gegenstände adäquat wertzuschätzen oder besagte Maschinen bedienen zu können, was bei ihm unter dem Begriff des inkorporierten kulturellen Kapitals subsumiert wird⁶³⁵, ist das reine Besitzen von Gerätschaften und Software ohne das Wissen und die Kompetenzen zu deren zielführender Nutzung im Sinne der präsenten Felddiskurse bzw. deren gezielter Verletzung im Studio weitgehend wertlos. Schreiben MASSEY, WARNER, PORCELLO und HOWLETT von den Beziehungen zum und der Rolle vom Tontechniker und den Schwierigkeiten seiner Einordnung sowie der adäquaten Kommunikation zwischen Produzenten und selbigen⁶³⁶, ist Yves Verfügender über objektivierte finanzielle Ressourcen in Form des Studioequipments, Software und über finanzielle Ressourcen in Form des Erhaltens jener Arbeitsumgebung über längere Zeit sowie den notwendigen technisch-instrumentalen Fertigkeiten für deren Nutzung.

Es war mir aus verschiedenen Gründen nicht möglich, Yves' Fertigkeiten hinsichtlich Mikrofonierung und anderen, eigentlich von Tontechnikern durchgeführten Aktivitäten zu beobachten bzw. einzuschätzen. Es ist denkbar, dass Yves die Gegebenheiten seines Studios und seine Arbeitsweisen, d.h. den weitgehenden Verzicht auf „echte“ Instrumente, seinen Fähigkeiten und Vorstellungen einer spezifischen Arbeitsweise angepasst hat, wodurch das Studio hin-

⁶³⁵ BOURDIEU, Kapital, S. 60. Vgl. Abschnitt 1.3.2.

⁶³⁶ Vgl. Kapitel 1.2 und 1.3.

sichtlich seiner technisch-instrumentalen Kompetenzen und – damit einhergehend – seiner Weisungsbefugnisse in diesem verstärkend wirkt. Jener technisch bedingte Aspekt scheint einer der Gründe zu sein, warum Yves im Laufe der beobachteten Sitzung alleine an verschiedenen Projekten arbeiten kann: Er bereitet Songs vor und nach, geht die entsprechenden Stellen zu einem späteren Zeitpunkt mit Sänger Hannes (S. 5) durch und erzeugt ein Songskelett, bei ihm „Layout“ genannt⁶³⁷, von einem inhaltlich eigentlich anders intendierten Song von Sänger Till (Z. 487 f.), mit welchem er später weiterarbeitet.

Daraus lassen sich mehrere Schlussfolgerungen ziehen: Yves' technisch-instrumentale Fähigkeiten können gegenüber jenen der anderen Akteure so hoch sein, dass sie seinen darauf basierenden Vorschlägen und Urteilen vertrauen und ihm daher die Befugnis zugestehen, relativ selbständig an vorhandenem und neuem klanglichen Material zu arbeiten. Gleichzeitig kann die Beziehung zu den Akteuren so gedeutet werden, dass deren Mitspracherecht basierend auf ihrem verfügbaren Anteil des gemeinsam aufzubringenden Einsatzes Revisionen kompletter Parts oder Songs zur Folge haben kann, wodurch sie Yves sorglos operieren lassen können, weil gegen ihren Willen ohnehin keine finalen Entscheidungen getroffen werden. Eine solche Entscheidungsgewalt deutet Yves an, als er sich mit mir über die Vorstellung neuer Ideen oder Songparts nach langer Erarbeitung seinerseits austauscht und von deren Ablehnung allein durch Hannes' Mimik oder Blick berichtet: „Oh Gott, sag nichts! Okay, ich mach' n nächsten Song [an]!“ (Z. 141) Eine eher ritualisierte und gleichberechtigt scheinende Form der Zusammenarbeit wird in Yves' Erläuterungen zum Einsatz der Hi-Hat in verschiedenen Songs oder beim „Power-Composing“ (Z. 21-41) skizziert: Während das Alternieren zwischen den Präferenzen von Yves und Hannes bezüglich der Hi-Hat auf eine stabile Hierarchie verweist, handelt es sich beim Prozess des Power-Composings um die Kombination der Fertigkeiten beider Akteure, in diesen Augenblicken primär instrumental-technisch bei Yves gegenüber stimmlich-melodisch-textbezogen bei Hannes, über deren Vernetzung sowie, generell über die gemeinsame Investition von Zeit und Bezahlung, ein Zusammenlegen ihrer ökonomischen Ressourcen.

Die außerordentlich positive Bewertung der innerhalb kürzester Zeit entstandenen Songs ist in mehrerer Hinsicht interessant: Einmal deutet der Prozess auf eine fortschreitende, geschmackliche Akkulturation zwischen beiden Akteuren hin, wie sie BOURDIEU bei Ehepaaren durch die viele gemeinsam verbrachte Zeit beschreibt⁶³⁸, bei langjähriger intensiver Zusammenarbeit zwischen Musikern aber anscheinend ebenso entstehen kann und ohnehin in Ansätzen Voraussetzung für eine zielführend-effektive Zusammenarbeit ist. Zudem stellt die Betonung

⁶³⁷ Session vom 8.5.2013 mit Yves und Sina (nicht im Anhang aufgeführt).

⁶³⁸ BOURDIEU, Unterschiede, S. 375.

der zeitlichen Kürze erstens ein weiteres Indiz für die Wichtigkeit zeitlicher Effizienz dar, getarnt als sportliche Herausforderung für eigenen Fertigkeiten in Form von klanglich-technischen Kenntnissen, und zweitens die Basis für das Etablieren eines sprachlichen Diskurses, der in diesem Augenblick an mich als Forscher und Musiker in Personalunion adressiert ist, weil ich dem beschriebenen Prozess basierend auf meinen Kenntnissen Wert zuschreiben kann. Dies hätte zunächst eine Verifizierung von Yves' Fähigkeiten bei der Durchsetzung zur Folge, kann ferner jedoch über die konkrete Situation anhand von Adressierung studioexterner oder nach mir folgender Akteure hinausweisen. Dieser Prozess vollzieht sich allerdings mittels ungeklärter Trennung zwischen „Song“ und „Arrangement“. Der „Song“ scheint bei Yves aus den Elementen Melodie, Text, Harmonik, Rhythmik zu bestehen, während das „Arrangement“ jene Elemente sind, die mehr Zeit erfordern, für welche man dann die von Yves mehrfach erwähnten Überarbeitungen vornehmen müsse (Z. 8 f., 42 f., 77 f.).

Klangkonfigurationen im Feld der populären Musikproduktion differenzieren sich jedoch vor allem mittels jener Elemente aus, welche unter „Arrangement“ zusammengefasst werden, weil diese den jeweiligen Sound eines Songs konstituieren, worauf sich meine Nachfragen zur anhaltend positiven Bewertung letztendlich auch bezogen (Z. 22 f.). Obwohl das zügige Schreiben von harmonisch-melodischen und rhythmischen Strukturen nach wie vor steigernd bezüglich meiner Wahrnehmung von Yves' und Hannes' technisch-instrumentalen Fähigkeiten wirkt, relativiert sich dieser Effekt durch das Wissen um diese vorgenommene Trennung. Bei anderen Akteurs- und somit Wissenskonstellationen würde der gleiche Alltagsdiskurs aber wahrscheinlich eine Bestätigung und wesentlich stärkere Erhöhung der wahrgenommenen Fertigkeiten zur Folge haben. Im Zusammenhang mit meiner Nachfrage bezüglich der langfristigen Qualität der Songs, gemeint war ein eventuell schnell einsetzender Abnutzungseffekt, wie er bei besonders eingängigen Songs bzw. solchen, die sofort gefallen, möglich ist⁶³⁹, und Yves' Bestrebung, mich von dieser zu überzeugen, ergab sich eine in ihrer Interpretation ambivalente Situation: Es verwundert, wenn Songs, die innerhalb kürzester Zeit entstanden und trotzdem als „Geil! Alle absoluter Hammer!“ (Z. 24) bezeichnet werden, namentlich nicht geläufig sind – eigentlich sollten solche Projekte dem Produzenten als besonders gelungene im Gedächtnis bleiben. Andererseits könnte das Vergessen der Titel dieser besonders guten Songs bedeuten, dass Yves anscheinend viele von ihm als qualitativ hochwertig empfundene Songs konzipiert, komponiert und arrangiert, also selbst derartige Leistungen in seinem Oeuvre eben doch nicht so besonders sind, was erneut eine Bewertung seiner diesbezüglichen Befähigungen durch (externe) Akteure steigern könnte. Vielleicht hat Yves aber

⁶³⁹ SLOBODA/JUSLIN, *Affektive Prozesse*, S. 817-821.

auch nur zahlreiche verschiedene Aufträge und ist in der Bezeichnung der Titel schlicht nachlässig wie z.B. beim Vergessen des Speicherns seiner Instrumental-Presets. Des Weiteren ist jene zeitökonomische Strategie der Klangerzeugung nicht auf die Zusammenarbeit in einem seiner Projekte beschränkt, sondern findet meines Wissens in mindestens zwei, mit Sänger Hannes und Sängerin Sina, statt.

Die Deskription seiner Vorgehensweise, das mehrfache Überarbeiten des Arrangements, so dass es „richtig cool groovt“ (Z. 72 f.), und der Versuch, aus den Sängern/Künstlern, das herauszuholen was er für den Song brauche und „die selber gar nicht machen können“ (Z. 70), bezeichnet Yves zwar als gegenseitige Zuarbeit, stellt aber gleichzeitig eine indirekte Lenkung des Prozesses mittels seiner technisch-instrumentalen Fähigkeiten dar, über das die von ihm gemeinten Akteure nicht verfügen.⁶⁴⁰ Wenn Yves das Arrangement nach seiner Wahrnehmung als besonders gut oder groovend konstruiert und überarbeitet, beeinflusst er damit automatisch die Richtung und Wahrnehmung des Songs sowie dadurch potentiell Art und Weise der stilistischen Orientierung des Gesangs samt der Verortung des Songs insgesamt, was durch die diffuse Semantik popmusikalischer Begrifflichkeiten innerhalb eines auf diese Weise nicht genau zu bestimmenden Genres ermöglicht wird. Yves' Position als in seinem Netzwerk anerkannter Experte hinsichtlich der Bewertung klanglich-instrumentaler Erzeugnisse oder Leistungen zieht sich durch die gesamte Session: Die Aufnahmen eines großen und mit internationalen Stars zusammenarbeitenden ausländischen Studios bezeichnet er als „grauenhaft“ (Z. 87) und undifferenziert, die stimmlichen Qualitäten von Till als maximal ausreichend gegenüber den hervorragenden Leistungen von Sina und Hannes und die Begründung seiner Zusammenarbeit mit Till trotz dieser Defizite erfolgt mittels seiner eigenen Rezeption, nach welcher er in Tills Schaffen einen gewissen Charme wahrnehme (Z. 161-171). Die Funktionsweise ist zirkulär: Weil Yves über technisch-instrumentale Fähigkeiten und Erfahrungen verfügt, kann er Bewertungen abgeben, die wiederum eine Steigerung seiner diesbezüglich wahrgenommenen Kompetenzen entweder mittels Positionierung und Abgrenzung oder der Zuschreibung von vorteilhaften Eigenschaften zur Folge haben, die er erkennt und unterstützt. Die dafür nötigen Fertigkeiten demonstriert Yves im Verlauf der verschiedenen Einspielprozesse am Instrument meist nebenher – hohe Geschwindigkeit, Variabilität, Ideenreichtum, direktes Abnehmen vorgesungener Linien – und er kann zudem auf seine Karriere als Live-Musiker im Rahmen der Neuen Deutschen Welle (NDW), d.h. mindestens dreieinhalb Dekaden Erfahrung im Popmusikbereich, verweisen, was die Legitimität seiner Vor-

⁶⁴⁰ Sessions mit Till am 25.4.2013 und 3.9.2013, mit Sina am 8.5.2013 (nicht im Anhang aufgeführt), indirekt in dieser Session mit Hannes.

schläge und Definitionen für die anderen Akteure erklärt. Yves' Deskription des „eigene[n]“ Sound[s]“ (Z. 153) von Till, für den er besagte drei Jahre – die Investition von Zeit tangiert die Einschätzung der Wertigkeit, wie bereits das Gespräch über den vermeintlich trivialen Beat zeigte – investiert habe, als Neue NDW oder Neuer Deutscher Schlager (Z. 157) fußen auf dem Wissen der beteiligten Akteure um seine Expertise auf genau jenem Gebiet.

Ein interessanter Nebeneffekt der offenbar vorhandenen Annahme von Yves, dass ich als Forscher auf dem Gebiet der Musikwissenschaft mit den grundlegenden Begriffen der Studioarbeit vertraut sein sollte, ist ein Voraussetzen und sukzessives Abgleichen spezifischen Wissens: Basale Begriffe oder Effekte wie „komprimiert“ oder „Bit-Crusher“ (Z. 90, 444 f.) werden nicht erläutert. Ebenso wird stillschweigend die Antizipation der üblichen Popsongform vorausgesetzt, wenn Yves einen Song anspielt und ihn nach einer Strophe und einem Refrain mit einem „und so weiter“ (Z. 34, 154 f., 542) abbricht. Weiterhin sichert er sich – ein wohlfeldunabhängiges Verhalten bei der Präsentation unfertiger Projekte – mit der Hervorhebung des unfertigen Status sowie der antizipierenden Bewertung bestimmter Elemente als nicht vertretbar, z.B. die heruntergestimmten Vocals von Till oder Synthie-Elemente in Arrangements (Z. 107 f., 566 f.) gegenüber einer potentiellen Verringerung der Wahrnehmung seiner diesbezüglichen Kompetenzen ab, weil ohne die von ihm gelieferten Informationen ggf. ein nachteiliges Rezipieren erfolgen würde, welches Rückschlüsse auf Yves' Urteilsfähigkeit und somit eben diese Kompetenzen zur Folge hätte. Yves weiß um die Problematik der Bewertung von Klangkonfigurationen anhand des individuellen Geschmacks, weswegen er die Meinung anderer Akteure bezüglich seiner Ideen zur Triangulation und Überprüfung der Anschlussfähigkeit nutzt, wie an einigen Stellen dieser Session zu erkennen ist. Gleichzeitig kann man von einem Abgleich der technisch-instrumentalen Fertigkeiten sprechen, d.h. der Positionsüberprüfung zueinander und der möglichen Ebenen des Gespräches sowie der daraus resultierenden Gewichtung geäußerter Meinungen. Obwohl Yves beim Gespräch über relativ komplexe VSTis wie Native Instruments Reaktor oder Massive die Grenzen seiner Fähigkeiten angesichts deren Bedienung formuliert (Z. 519 f.) – der (nicht direkt von ihm angeführte) Zeitaufwand spricht in meinen Augen bereits gegen deren Nutzung – bleibt dieses Eingeständnis ohne Konsequenzen, weil seine Kunden anscheinend ebenfalls nicht über entsprechendes technisches Verständnis verfügen. Damit hätten meine Vorschläge evtl. etwas mehr Gewicht, die Umsetzung der Ideen obliegt jedoch nach wie vor allein ihm. Die qualitative Umsetzung von Elementen, d.h. das Mitschneiden, Korrigieren, Bearbeiten von Audiomaterial, kann hingegen relativ neutral bewertet werden, weil die Klangqualität – Störgeräusche, hörbare Schnitte, zu starke Kompression, zu viel Raum etc. – mehr oder weniger unabhängig

vom klanglichen Gefallen mittels Bezugs auf präsente Diskurse einzuschätzen ist. In diesem Zusammenhang sind etwa Yves' Äußerungen zur noch nicht erfolgten Bearbeitung eines Mitteils oder dem sich noch am Anfang befindenden Status des Fernsehtitelmelodie-Songs zu sehen (Z. 465-469, 501-503). Die Fähigkeit, trotz mangelhaftem oder qualitativ zumindest nicht ausreichendem Ausgangsmaterial ein entsprechend aussagekräftiges Layout bzw. Songskelett zu generieren, beleuchten einmal mehr Yves' technisch-instrumentale Befähigungen. Gleiches gilt für das Erläutern auf Erfahrungen basierender Praktiken: Sei es das Erweitern des Stereo-Bildes, das Auflockern der rhythmischen Struktur mit Off-Zählzeit-Betonungen der Gitarre oder radikales Verwerfen von Ideen oder sogar ganzer bereits verfertigter Parts (Z. 209-214, 395-399, 550 f.). Zusammengefasst konstituieren das Beherrschen seines Instruments, die diskursiv-technischen Kenntnisse sowie die damit verbundenen langjährigen Erfahrungen im Popmusikbereich diesen spezifischen Teil von Yves' verfügbaren Einsatz.

Eine weitere Erhöhung des Einsatzes findet durch den (indirekten) Zugriff auf die Kompetenzen der Musiker oder Künstler in Yves' Netzwerk statt: In dieser Session erfolgt die Verstärkung unter anderem durch das Erwähnen der langjährigen Freundschaft mit dem Mitglied einer weltweit einflussreichen und tourenden Band, Depeche Mode, dem Yves nach eigener Aussage das Spielen der Gitarre beigebracht habe. Die Pointe, dass er die Gitarrenfigur von einem der bekanntesten Songs dieser Band benutzen könnte, weil er anscheinend die für instrumentalen Fertigkeiten des Songwriters der Band, welcher wiederum dieses Riff erdachte, in Form der Weitergabe von spieltechnischem Wissen mitverantwortlich ist, wertet nicht nur seine Position auf – besagte Band ist seit mehreren Dekaden extrem erfolgreich –, sondern lässt die Möglichkeit eines eventuellen Zugriffs auf durch diese Vernetzung verfügbare Ressourcen – in welcher Form auch immer – erkennen. Die Äußerungen zum unzureichenden Gesang von Till – „also Gesang, wenn man das so nennen kann“ (Z. 509) – sind im Kontext der Verfügbarkeit besserer Gesangssolisten zu sehen. Umgekehrt profitieren besagte Akteure in Yves' Netzwerk von seinen Befähigungen; man könnte das alleinige Arbeiten Yves' an Songs von nicht anwesenden Akteuren als Variante des Delegationsprinzips begreifen, in welchem Till, Sina, Hannes und andere ihm ihre Kompetenzen temporär und partiell überlassen, damit er in ihrem und seinem Sinne repräsentativ wirken kann.

Die von BOURDIEU innerhalb sozialer Beziehungen angeführte Vertragslosigkeit und der damit verbundenen Gefahr des Verlustes getätigter Investitionen⁶⁴¹ kann anhand Yves' Versuchen der Kontaktherstellung mit Sängerin Sina beobachtet werden (Z. 602 f.). Beide arbeiten

⁶⁴¹ BOURDIEU, Kapital, S. 73. Vgl. Abschnitt 1.3.2.

bereits seit einigen Jahren zusammen. Während meines Besuches äußert Yves jedoch, dass er sie kontaktieren müsse, weil er seit geraumer Zeit keine Reaktionen mehr erhalten habe. Da er mit Sina ein entsprechendes Projekt hat, sie gemeinsam Songs erarbeiten und Sina als Sängerin innerhalb anderer Projekte, z.B. für Background-Gesänge in Tills Projekt, in Erscheinung tritt, zeigt sich hier in anderem Gewand die Problematik des nie vollständig gesicherten, über aufgebaute und unterhaltene Vernetzungen ermöglichten Zugriffs auf vorteilhafte Fähigkeiten und Ressourcen anderer Akteure für den Produzenten. Ein eher indirektes Hervortreten besagter Vernetzungen sind die – hier wegen mangelnder Bedeutung für die Studioprozesse meist ausgelassen – Bekanntschaften mit diversen Persönlichkeiten des öffentlichen Interesses, unter denen sich jedoch auch Akteure des Feldes der populären Kulturproduktion – z.B. im sportlichen Bereich – befinden und die weiterhin eine Abnahme der Produkte bzw. die Entstehung von Aufträgen teilweise erst ermöglichen.

2.2.3.2 Hierarchien und Weisungsbefugnisse – „Oh Gott, sag nichts! Okay, ich mach‘ n nächsten Song an!“

Yves' Weisungsbefugnisse als Produzent im Tonstudio lassen sich auf seine spezifische Einsatzstruktur, also die Kombination von technisch-instrumentalen Fähigkeiten, finanziellen Ressourcen und existierenden Netzwerken, zurückführen, die gegenüber anderen Akteuren seines Netzwerks durch deren Anerkennung jener Verfügbarkeiten greift. Diese durchaus als „dominierend“ zu bezeichnende Position wird zugleich bestimmt von externen Einflüssen in Form von ökonomischen Zusammenhängen sowie Diskursen und deren Trägern bzw. Vertretern, z.B. in Form von Label-Mitarbeitern oder klanglichen Bezugspunkten von Künstlern, welche das strukturierende Handeln Yves' strukturieren. Weiterhin ist feldtypisch die massenhafte Distribution und Konsumtion keineswegs sicher, wenn erstgenannte durch Yves' Vernetzung immerhin bei einigen Projekten wahrscheinlich zu sein scheint, und der Einfluss von Publikationen zeitlich meistens begrenzt. Daher scheint es hier angemessen zu sein, von einer im dreifachen Sinne begrenzt – durch Feldvorgaben verschiedener Herkunft, ungewisse Rezeption sowie der Zeitlichkeit – dominierenden Position im Feld der populären Musikproduktion zu sprechen.

Fraglich ist, in welcher Art und Weise zwischen den verschiedenen eingenommenen Positionen der Akteure Beziehungen hergestellt werden und welche Strategien sie konstituieren. Die hier angeführte Session ist in dieser Hinsicht nur begrenzt verwertbar, denn Hierarchien und Weisungsbefugnisse treten lediglich in Form von Erzählungen Yves' oder im Gespräch zwi-

schen ihm und mir hervor, spätere Beobachtungen ermöglichten indes eine Überprüfung sowie Verifizierung der meisten von Yves' Aussagen.

Die von ihm durch Anerkennung anderer Akteure eingenommene Position erlaubt ihm, sich mittels seiner Einschätzung für oder wider bestimmte Projekte oder Klangkonfigurationen zu entscheiden, da diese von besagten Fähigkeiten und Kompetenzen abhängig sind. Jener Zusammenhang kristallisiert sich an verschiedenen Stellen heraus: Er kann die Resultate eines räumlich-technisch wahrscheinlich wesentlich besser ausgestatteten und über scheinbar ausgeprägtes Netzwerk zu international agierenden Akteuren verfügendes Studio als unzureichend bewerten (Z. 83-90), entscheidet sich trotz erkannter Defizite – welche die Hierarchie entsprechend prägen – aus freien Stücken zur Zusammenarbeit mit Till, kann generell Bewertungen abgeben, die sich maßgeblich auf die klangliche Entwicklung der bearbeiteten Projekte auswirken und hat als einzige Person den vollständigen Überblick hinsichtlich der in Arrangements enthaltenen Elemente und deren geplanter Weiterentwicklung und Modifikation (z.B. Z. 320-332, 465-469).

An anderer Stelle kann aus dieser Position resultierend eine gewisse Nachlässigkeit konstatiert werden, wenn Yves zugibt, das Notieren benutzter Ideen, Sounds oder Presets zu öfter zu vergessen (Z. 227-235, 374 f.). Derartige zeitkostende Fehlritte könnten sich Akteure, die nicht in einer vergleichbaren Situation wären, also Besitz eines eigenen Studios und Musiker, Arrangeur, Produzent in Personalunion, kaum leisten. Vermeidbare Verzögerungen wegen unvollständiger Vorbereitung bedeuten unnötige Erhöhungen der Studiokosten, die jedoch in diesem Fall von Yves selbst getragen bzw. verwaltet werden. Seine Position ermöglicht es demnach, der zuvor beschriebenen, ubiquitären Notwendigkeit der Zeiteffizienz in kleinem Rahmen zu entgehen, obgleich er sie letztlich selbst an anderer Stelle wieder ausgleichen muss – allerdings ohne die sonst zu befürchtenden Konsequenzen. Weiterhin obliegt die Kontrolle über den Zugang zum Studio entsprechend seiner relativen Freiheit – Geld muss Yves zur Deckung der laufenden Kosten mit Auftragsarbeiten (Z. 266 f.) verdienen – bezüglich der Entscheidung einer Zusammenarbeit allein ihm, wie in einem scherzhaften Gespräch anlässlich eines klanglichen Vorschlags ersichtlich wird (Z. 405-409). Obwohl Yves mich mit Sicherheit nicht wirklich des Studios verwiesen hätte, ist die Eventualität des Abbruchs der Kollaboration, sei sie wissenschaftlich oder klangerzeugend, jederzeit eine existierende.⁶⁴²

⁶⁴² Solch einen Abbruch beschreibt Yves in einer anderen Session (8.5.2013, nicht im Anhang aufgeführt), weil die Positionierungsvorstellungen zu diskrepant gewesen seien: „Ich hab jetzt sozusagen alles mit [der Sängerin] gecancelt, [...] das ist mir zu anstrengend. Die hat die Songs nicht gut gesungen und jetzt sind wir live wieder [bei] diese[r] andere[n] Version von [Songtitel], [...] die allererste mit diesem komischen Keyboard, weil sie schafft's einfach nicht in der [anderen?] Tonart das richtig cool zu singen und sie ist immer nur am Rumnölen, [...] das ist mir viel zu anstrengend. [...] also es dauert viel zu lange, um da ein Ergebnis zu kriegen.“

Eine Konfliktstrategie, welche in eine offenbar stabile Hierarchie mündete, ist jene des Alternierens zwischen den jeweilig geäußerten Vorstellungen, welche sich hinsichtlich der Schlagzeug-Sound-Gestaltung im Projekt mit Hannes und jene des Verwerfens und Neuanbietens von Ideen anhand der Reaktionen desselben manifestiert. In gewisser Weise scheint diese beschriebene Handlungsweise aufgrund ihres langjährigen Bestands und ihrer Arbeitsweise zuzulassen, eine größere Weisungsbefugnis beim Sänger Hannes zu vermuten, immerhin reiche nach Yves' Aussage dessen Mimik, um ihn bestimmte Ideen oder Songs völlig verwerfen zu lassen (Z. 141 f.). Berücksichtigt man, dass ein großer Teil der auf das Arrangement bezogenen Arbeit von Yves allein vollzogen wird, d.h., die in ihrem Ausschluss zahlreicher anderer Ideen positiv arbeitende Generierung von klanglichem Material unterliegt der Verfügung von Yves, womit trotz Ausschließungsgewalt von Hannes die zu bewertenden klanglichen Ideen erstens in gemeinsamer Arbeit und zweitens in ihrer finalen Form primär durch die technisch-gestaltenden Fähigkeiten von Yves entstehen, wodurch deren Verwerfen unproblematisch wird – sowohl diese als auch die neuen und dann möglicherweise akzeptierten Vorschläge sind schließlich immer die seinen –, verschiebt sich der wahrgenommene Einfluss auf das Resultat hin zum Produzenten. Als Teil der eben genannten Konfliktstrategie kann die in diesem Zusammenhang beschriebene Praxis gesehen werden, nach der Yves von ihm als gut befundene Ideen mehrere Male und über einen gewissen Zeitraum hinweg – er spricht von zwei oder drei Tagen (Z. 138 f.) – anhört und auf diese Weise die von ihm empfundene Qualität einzuschätzen versucht, um einerseits deren Vertretbarkeit gegenüber Hannes oder anderen (externen) Akteuren zu prüfen und andererseits einer unnötigen Störung der Hierarchien durch verschiedene Aspekte – kollidierende, diskrepante Positionierungen und Diskurse, deren Durchsetzung von der Einsatzhöhe abhängt und die Fertigstellung der Resultate verzögert – vorzubeugen. Jene Herstellung einer – verschieden großen – Distanz zu den eigenen Erzeugnissen scheint zur Erhaltung professioneller Arbeitsbeziehungen im Bereich der popmusikalischen Produktion bedingt durch die Unberechenbarkeit der Wahrnehmung und Bewertung von Klang eine Voraussetzung für die Arbeit des Produzenten zu sein, die es ihm erlaubt, eben jene Hierarchien von Projekt zu Projekt neu zu justieren: Yves' Einfluss wird bei der Unternehmung mit Till wegen dessen kaum ausgeprägten technisch-instrumentalen Fähigkeiten⁶⁴³ deutlich größer sein und auf weniger möglichen, diskursiv begründeten Widerstand treffen, als vergleichsweise bei Sina, Hannes – aufgrund deren instrumental-kompositorischer Kontributionen – oder reinen Auftragswerken.

⁶⁴³ Till selbst erzählt in der Session am 25.4.2013 davon, dass er weder ein Instrument richtig spielen noch besonders gut singen könne. Er schreibe aber gute Texte, die Produzent Yves dann – ausgehend von Tills groben Songskizzen – zu Songs verarbeite.

2.2.3.3 Positionierungen – Ein Gefühlsproduzent zwischen perverser Musik und Underground

Gegenüber der objektiven Position Yves', welche durch die Struktur und Akkumulation seines verfügbaren Einsatzes hervorgebracht wird, formuliert und erzeugt selbiger direkt oder indirekt in diversen Zusammenhängen des Feldes der populären Musikproduktion verschiedene Positionierungen. Dies beginnt z.B. bei der Suche nach einem mit möglichst wenigen Mitteln auskommenden Gesamtsound, der den Hörer trotzdem zufriedenstellen soll (Z. 60-66), was angesichts der weiten Verbreitung von Hi-Hat-Figuren in der Popmusik deswegen in kleinerem Rahmen eines Tracks ebenso der Versuch einer Abgrenzung ist, wie der Verweis auf das Entwickeln eines eigenen bzw. neuen Sounds innerhalb langer Zeiträume bezogen auf eine Vielzahl von Songs bzw. einen Künstler allgemein (Z. 94-99, 170 f.). Hinzu kommen die Selbstdeskription als Gefühlsproduzent und Zuarbeitenden bzw. Kollaborateur (Z. 67-80) sowie die Kritik am Sound eines anderen, sehr großen Studios und allgemein plagiierten Akteuren (Z. 638-643), was als empfundener Gegenentwurf zum eigenen Vorgehen gewertet werden kann. Weiterhin wird das weitverbreitete Unterhaltungsmedium Fernsehen als überflüssig und kulturell wertlos – zumindest die privaten Sender, für welche Yves arbeitet – bezeichnet (Z. 482-485) und die Arbeit an bzw. während dafür gedachten Produkten entsprechend kommentiert: Fernsehen sei hauptsächlich unnötiger „Schwachsinn“ (Z. 485), bestimmte Klänge seien dafür zu sehr „Underground“ (Z. 504) oder „advanced“ (Z. 540), womit dem Publikum und auch den Sendern eine klangliche Konservativität zugeschrieben wird, von der Yves sich somit abgrenzt. Mehrfach wertet er Titel bzw. Musik, die in Funk und Fernsehen sehr erfolgreich zu sein scheinen, wie der Bezug auf einen vielgespielten Song andeutet, den er als Orientierungspunkt auserkoren hat, als etwas „Perverses“ (Z. 470) oder als „hard-core“ (Z. 476), die er selbst „niemals freiwillig“ (Z. 158) hören würde, ab. Allerdings stellt er am Ende der Session lachend fest, selbst doch „total perverse Musik“ (Z. 623) zu hören, die dann aber anders „pervers“ zu sein scheint als die zuvor genannte. Der Unterschied zu den kritisierten Fernsehkonsumenten besteht offenbar darin, dass Yves sowohl derartig bewertete als auch sich deutlich von diesen abhebenden Klangkonfigurationen hört und erzeugt. Insgesamt konstituiert sich somit durch Abgrenzung von anderen Akteuren und deren gewählten Positionen eine Positionierung, welche dem Spannungsverhältnis zwischen den eigenen Fähigkeiten und persönlichem Geschmack gegenüber den davon diffus divergierenden, zu erfüllenden Anforderungen des Marktes gerecht zu werden versucht.

BOURDIEU vertritt die Ansicht, dass Künstler zwischen den Polen des vermeintlichen Desinteresses am Wollen des Publikums und der berechnenden Ausrichtung an selbigem hauptsächlich von der Neigung geleitet werden, sich von anderen Kulturproduzenten abzusetzen, wodurch die Differenzierung der Produkte und der sie nutzenden Konsumenten erst entstehe.⁶⁴⁴ Das Problem dieser Darstellung liegt bezüglich der Popmusik in weiter oben angesprochenen Fokussierung BOURDIEUS auf das Feld der begrenzten Produktion. Sobald ein Akteur für das Feld der popmusikalischen Massenproduktion produziert, ist sein Handeln durch die Logik dieses Feldes automatisch auf eine noch zu erschließende bzw. aufzubauende Klientel des fluktuierenden popmusikalischen Gesamtpublikums ausgerichtet, unabhängig vom tatsächlichen oder ausbleibenden Erfolg. Damit gehen bestimmte, Genre-abhängige Limitationen oder Vorgaben wie z.B. das weitgehende Akzeptieren von Standardinstrumentierungen bzw. auszufüllenden Rollen (Rhythmus-, Melodie- und Harmonieinstrumente etc.), Songstrukturen (ABABCB, Dauer von Songs), der Ausrichtung dieser auf die Vokallinien etc. einher. Eine den Erfolg garantierende, berechnende klangliche Arbeitsweise ist in der Popmusik aus diversen Gründen nicht möglich. Interpretiert man BOURDIEUS Ansatz etwas freier, könnte man eher eben genanntes, weitgehend fragloses Akzeptieren von und Orientieren an diversen klanglichen, formellen und instrumentalen Einschränkungen, die gerade durch den Erfolg in Form von Songs beim Publikum als Adressat und somit als Bezugspunkte für die Studioarbeit generiert und etabliert werden, als Berechnung bezeichnen, allerdings entfällt dann der Aspekt des aktiven, bewussten Vorgehens. Innerhalb der hier vorgestellten Session soll deswegen von einer internalisierten Eingrenzung der Differenzierungsbestrebungen bei der Klangproduktion durch die akkumulierte Feldgeschichte, weniger von aktiver Berechnung gesprochen werden, wobei letztere als – eben auch den Erfolg nicht prädestinierende – Verhaltensweise in Produzentenkreisen offenbar vorhanden wäre, wie Yves' Kritik an einem berühmten und relativ erfolgreichen, aber plagiierenden Produzenten zeigt.

Jene permanente Ungewissheit hinsichtlich der Rezeption der Publikationen lässt sich z.B. an Yves' Äußerungen zum Fußballsong und zur Titelmelodie festmachen: Er könne lediglich hoffen, dass den Fans die neue Version gefalle (Z. 307) und er mit der Fernsehsendung vielleicht viel Geld verdienen werde (Z. 473-477). Die einzige Form der Berechnung ist in diesem Zusammenhang das Wahrnehmen lukrativer Optionen und der damit begründeten Auftragsübernahme. Sein Suchen nach teilweise alternativen Klangkonzepten oder Strukturen atmet hingegen sowohl den Geist der Differenzierung als auch jenen der Adressierung anderer Musikproduzenten: Veränderungen in der Songstruktur, ungewöhnliche Instrumentierungen,

⁶⁴⁴ BOURDIEU, Ursprung, S. 148, 152.

verwendete Elemente, Songlängen oder allgemeines Ausgreifen über die übliche notwendige Suche nach neuen Klängen innerhalb der sich stets genreabhängig, zugleich aber diffus konstituierenden Richtlinien oder über diese hinaus sind für Konsumenten meistens nicht differenziert als solche auszumachen und zu bewerten, verhindern für sie möglicherweise sogar die Konfiguration zur gefallenden Musik, können jedoch zu einer langfristigen Erweiterung des Raums des jeweils Machbaren – nicht zu verwechseln mit dem diese Optionen bereits enthaltenden Raum des Möglichen – durch die Rezeption anderer Musiker oder Musikproduzenten führen. Die Logik des Popmusikmarktes führt indes bei Erfolgen mittels besagter Grenzüberschreitungen zügig zu einer Kanonisierung eben jener zu Grenzerweiterungen. Innerhalb eines auf möglichst viele Konsumenten ausgerichteten Feldes scheint es demnach möglich zu sein, zumindest partiell das eigene Schaffen temporär abweichend der vorgegebenen Richtungen zu lenken⁶⁴⁵. Im Unterschied zum Feld der begrenzten Produktion erfolgt die Übernahme erfolgreicher neuer Strukturen durch die Schnelligkeit der Nutzung, Verwertung und darauffolgende Entwertung neuer Elemente sowie der schieren Größe des potentiellen Publikums im Bereich der Massenproduktion in hoher Geschwindigkeit, so dass das Nichterfüllen angenommener Hörgewohnheiten oder -erwartungen dementsprechend ebenso große Chancen wie deren Erfüllung bieten kann, die bereits erwähnten, unverhältnismäßig großen Profite zu erzeugen.

In Yves' Fall scheint es sich um drei von mir wahrgenommene Positionierungen zu handeln: Die erste ist jene der persönlichen Bewertung anhand seiner Kompetenzen und Feldhistorie. Das individuelle Fähigkeitsniveau und seine Erwartungen bezüglich der populären Musikproduktion sind durch die großen Erfahrungswerte seiner eigenen langjährigen Tätigkeit wesentlich höher sowie differenzierter als bei nicht-produzierenden Vertretern des Konsumtionsfeldes. Die zweite ist jene der Auftragspositionierung, mit welcher unabhängig vom persönlichen Bewerten der Klangkonfigurationen ein im Rahmen zeitlicher Verfügbarkeiten handwerklich als möglichst qualitativ hochwertig wahrgenommenes Ergebnis erzeugt wird, welches an vorgegebenen oder als passend erachteten anderen Produkten des Marktes ausgerichtet wird, zugleich jedoch innerhalb dieser recht engen Grenzen auch auf Differenzierung aus sein kann. In diesem Zusammenhang sind die an sich widersprüchlichen Aussagen zu sehen, nach denen Yves „von Icona Pop das Ding“ (Z. 490) klauen würde, bevor er eigene Konfigurationen erschaffe und später äußert, dass er nie wie z.B. andere Produzenten direkt von Songs stehlen würde (Z. 647 f.). Yves hebt in meiner Wahrnehmung nicht auf die einzelnen

⁶⁴⁵ In einer Session (8.5.2013; nicht im Anhang aufgeführt) stellt Yves mir und Sängerin Sina z.B. ein „Experiment“ für das kommende Album der Band SY vor: Ein Song, in welchem sich kein Teil wirklich wiederhole, der also von der gewohnt-bekannten ABACB-Form abweicht.

Elemente oder Parameter wie z.B. Harmonien oder bestimmte Klänge ab, sondern den Gesamteindruck, welchen er als passend für seinen Auftrag oder die Intention erachtet. Dies äußert sich bei dem mit jenem Bezugspunkt entstehenden Track z.B. im Verzicht auf ein akustisches Schlagzeug, Hervortreten vieler synthetischer Elemente, dem tanzbaren Tempo zwischen 120 und 140 Schlägen pro Minute etc. Man könnte ggf. von Inspiration sprechen, immerhin haben der von Yves angefertigte Song und die Inspirationsquelle bis auf eben jenen Gesamteindruck eines elektronischen Tanzsongs im Stile momentan präsent zirkulierender Konfigurationen meiner Meinung nach nicht mehr gemeinsam als andere Tracks desselben Genres. Man könnte demnach von einer aktiven Ausrichtung am Publikumsgeschmack sprechen, jedoch werden durch die vorgesehene Funktionsgebundenheit der zu generierenden Produkte spezifische Grenzen durch präsente Publikationen jenes Bereiches vorgegeben und als solche – trotz diesbezüglich wertender Aussagen – akzeptiert. Obwohl der Einfluss derartig präsenter Diskurse – in Form von Deutungsmustern sowie Phänomenstrukturen – und deren durch die Hoffnung auf finanzielle Erlöse prägende Wirkung hier deutlich zutage treten, widersprechen der betriebene technisch-instrumentale bzw. künstlerische Aufwand für die jeweiligen Produkte und die Strategien zur Wahrung der Arbeitsfähigkeit, welche beide eine aktiv angestrebte Differenzierung des Endprodukts von anderen des Feldes zur Folge haben, einer auf das Publikum herabblickenden, rein berechnenden oder am Publikum desinteressierten Arbeitsweise, wie sie BOURDIEU beschreibt.

Die dritte Positionierung ist jene der künstlerisch anspruchsvollen bei den Projekten, welche vor ihrem Entstehen nicht funktionsgebunden über ihr Dasein als zu verkaufender Tonträgerinhalt hinaus sind. Yves ist es besonders wichtig, dass diese Projekte einen sie differenzierenden, „eigenen Sound“ (Z. 100-106) erhalten. Die Feldzugehörigkeit prädeterminiert die Orientierung hin zum Publikum in gewisser Weise, jedoch kann über besagten Gesamtklang und dessen Modifizierung gleichzeitig sowohl ein bewusstes Angebot für andere Musikschaftern als auch für die bereits existierenden Zielgruppen, die Bands von Till und Hannes verfügen bereits über große bis sehr große Fangemeinschaften, formuliert werden. Während die Ideologie der Musiker der Darstellung BOURDIEUS, nach der eine unbewusste Homologie zwischen den Differenzierungsbestrebungen der Kulturerzeuger und -konsumenten die jeweilige Übereinstimmung zwischen ihnen erklären würde⁶⁴⁶, zu entsprechen scheint, ist es die jene Ideologie brechende Funktion des Produzenten, an entstehende Differenzierungsbestrebungen bewusst anzuknüpfen oder Anknüpfungspunkte – Yves Bezeichnung von Tills Musik als „Neue Deutsche Welle“ oder „Neuer Deutscher Schlager“ (Z. 157 f.), die Kopplung an eine

⁶⁴⁶ BOURDIEU, Unterschiede, S. 367-373; DERS., Regeln, S. 259-263. Vgl. Abschnitt 1.3.2.

Fernsehsendung oder das Herstellen eines neuen Sounds für das Projekt SY als klangliches Ereignis deuten darauf hin – zu schaffen, welche eine musikalische Anschlussfähigkeit – um den problematischen Terminus „Homologie“ zu vermeiden – und das den Publikationen inhärente Potential, als Popmusik begriffen und massenhaft konsumiert zu werden, letztendlich erst ermöglichen.

Im beobachteten Fall könnte man demnach formulieren, dass es eine bewusste und mitunter auftragsbedingt oktroyierte Ausrichtung an den angenommenen Bedürfnissen des Publikums ebenso gibt wie eine Ausrichtung auf andere Musikproduzierende und das Einfließen bereits vorhandener oder antizipierter Differenzierungsbestrebungen, ohne völlig in der von BOURDIEU beschriebenen, zynischen Berechnung aufzugehen. Denn eben jener wird entgangen, indem im jeweils vorgegebenen Rahmen qualitativ hohe Maßstäbe angesetzt werden sowie projektbezogen mittels Versuchen der Erweiterung dieses Rahmens aktiv einer Differenzierung zugearbeitet wird, welche wiederum im Bewusstsein der vorhandenen Zielgruppe als Angebot gedacht ist, zumal mehr Berechnung als das Anerkennen spezifischer Grenzen aus bereits genannten Gründen im Feld der Popmusik, schlichtes Plagiiere als Strategie angenommen, gar nicht möglich zu sein scheint. Der damit verbundene Vorwurf einer rein technisch-kühlen, formelhaften Arbeitsweise kann bei Yves ferner deswegen nicht umstandslos greifen, weil er sich selbst als „Gefühls-Produzent“ (Z. 67) beschreibt. Da seine Vorgehensweise beim Erarbeiten von Songs und Sounds relativ systematisch – besagtes modulares Arbeiten und eine bestimmte Abfolge der Arbeitsprozesse (Z. 71-82) – ist, dürfte diese Aussage im Zusammenhang mit den Bewertungsprozessen stehen. Es geht anscheinend nicht um das, was bereits funktioniert und dessen Imitation, sondern das Anschließen an als adäquat und vorteilhaft empfundene Inspirationsquellen oder eigene Ideen sowie der in der individuellen Wahrnehmung bzw. dieser in Kombination mit jener der anderen beteiligten Akteure überzeugenden Ausführung einer eigenen Umsetzung. Des Weiteren sind die Identifikation mit und das Hören von „perverse[r] Musik“ (Z. 623) und die direkte sowie indirekte Abwertung des Fernsehens als „Schwachsinn“ (Z. 485) oder Hörgewohnheits-bezogen konservativ zwar Hinweise bezüglich der eingenommenen begrenzt dominierenden Position im Feld mit entsprechender Definitionsmacht für die Prozesse innerhalb des Studios, die zudem noch finanziell abgesichert zu sein scheint, andererseits war ein dieser Wertung entsprechendes Vorgehen während der Erarbeitung der Songs bzw. Arrangements nicht zu beobachten. Im Gegenteil, gerade trivial wirkende Resultate würden nach Yves' Beschreibung besonders viel Zeit in Anspruch nehmen (Z. 120-125). Eine Aussage, die durch die beobachteten, langen Such- und

Einspielprozesse für vermeintlich nebensächliche oder kaum wahrnehmbare Elemente zutreffend zu sein scheint.

Abschließend manifestiert sich der Eindruck, dass Yves' Habitus im Tonstudio – entsprechend den drei Positionierungen – sich aus drei verschiedenen Systemen von Neigungen zusammensetzt, die je nach Anforderung aktiv werden, um im Bereich der Musikproduktion tätig zu sein: Das erste System ist jenes, welches seine individuell wertende Positionierung, bedingt durch die ungewöhnliche hohe Akkumulation seiner Einsatzmöglichkeiten in verschiedenen Bereichen als indirekt begrenzt dominierender Akteur im Feld der Musikproduktion, hinsichtlich der Geschmacksbildung und künstlerischer Ansprüche an Erzeugnisse erklärt, was wiederum besagte Abwertungen bestimmter Produkte, die er mitunter selbst verfertigt, zur Folge hat. Das zweite System ist jenes, welches es ihm ermöglicht, genau innerhalb des von ihm eigentlich als inakzeptabel bewerteten Bereichs der Produktion zu arbeiten, indem ein System wertender Verhaltensweisen bezüglich qualitativ-handwerklicher Kriterien rationalisiert und im vorgegebenen sowie akzeptierten Rahmen losgelöst von persönlichen Präferenzen angewendet wird. Das dritte System entspringt einer Kombination der beiden vorherigen Systeme, weil Yves' Wertungen und seine Fähigkeiten bei der kollaborativen Erarbeitung von Publikationen eine maßgebliche Rolle spielen, zugleich die Vorgaben durch das existierende Material der Künstler sowie die Vorstellungen bzw. Positionierungen der beteiligten Akteure berücksichtigt werden müssen, diese aber projektbezogen mehr oder weniger mit Yves' Positionierungsvorschlägen aufgrund seiner Position und den damit einhergehenden Kompetenzen und Weisungsbefugnissen übereinstimmen oder über Verhandlungen untereinander, die direkte oder indirekte Bezüge zur (antizipierten) Rezeption und Nutzung durch das Feld der Konsumenten beinhalten, in Übereinstimmung gebracht werden können. Eine dementsprechende Angleichung von Positionierungen in verschiedener Hinsicht lässt sich zwischen Yves und mir an verschiedenen Stellen konstatieren, was zu bestimmten gemeinsam formulierten oder übereinstimmend angenommenen Aussagen bzw. Inhalten und – basierend auf meinem an- und wahrgenommenen instrumental-technischen Fähigkeiten, welche durch die von mir vertretene Institution und meinem von einer Institution vergebenen Abschluss garantiert wird – kleineren Einflussmöglichkeiten meiner Person bezüglich des klanglichen Geschehens führt.

Ferner existiert in der jeweiligen Konfiguration und Kombination von Neigungen im Zuge der Formulierung einer gemeinsamen Position die Möglichkeit, erkannte Rahmenbedingungen zumindest im eigenen Schaffen zu modifizieren oder aber innerhalb dieser bisher nicht verwendete Optionen zu nutzen, was im Falle der breiten Rezeption eine Veränderung oder Er-

weiterung des gewählten Sub-Feldes, hier gedacht als Genre oder Sub-Genre, zur Folge haben kann.⁶⁴⁷ Wegen der großen Anzahl der Akteure ist eine grundlegende Verschiebung von (Sub-)Feldern durch vorgenommene Positionierungen einiger Produzierender nur selten möglich. Es handelt sich oft um Veränderungen, z.B. Historisierung oder Einführung bestimmter Techniken, oder Erweiterungen, u.a. Hinzufügen von Vorgehensweisen aus anderen Bereichen oder abweichende Schwerpunktsetzungen, welche sukzessiv und von einer größeren Anzahl Produzierender vorgenommen werden, wobei einige Akteure durch die Kombination verschiedener, höchstens teilweise von ihnen zu kontrollierenden Faktoren häufig den Nimbus der Schöpfenden in Anspruch nehmen können. Gleichzeitig stehen derartige Veränderungen in direkter Verbindung mit technischen Neuerungen der Soundaufnahme, -wiedergabe sowie -generierung.⁶⁴⁸

Die Unberechenbarkeit und Geschwindigkeit der klanglich-technischen Entwicklung, gepaart mit jener Vielzahl der feldübergreifend bereits bestehenden Optionen, welche in den stets fluktuierenden Rahmenbedingungen von Popmusik immer neu konfiguriert werden können, führt zu einem gewissen Grad an Freiheit in der Auswahl des zu beschreitenden Weges, sofern besagter Funktionszusammenhang diesen nicht relativ explizit vorgibt. Eben jene Freiheit zeigt sich am Beispiel des Projekts mit Till, welches nach Yves' Bewertungskriterien weder klanglich-instrumental noch fähigkeitsbezogen den von ihm gewohnten und gewünschten Standards entspricht. Diese Wertungen überschreibt er jedoch mit dem Wissen um die mögliche, ausgleichend wirkende Schwerpunktsetzung im Feld durch eine anderweitige, textliche Qualität (Z. 161-170) und der Option, den Klang des Projektes mittels Einbringung seiner Kompetenzen in Zusammenarbeit mit Till derart zu modifizieren, dass einerseits die feldbezogenen qualitativ-handwerklichen Standards eingehalten werden und andererseits eine Veränderung der genrebezogenen Wahrnehmung des Projekts sowie der Beschaffenheit des zur Positionierung gewählten Feldes durch die Arbeit am Projekt im doppelten Sinne machbar sind.⁶⁴⁹ Obwohl die Arbeit letztendlich ebenfalls im doppelten Sinne stets ökonomischen Interessen dient, scheint der Weg dorthin eine Mischung aus der von HENNION erwähnten – je

⁶⁴⁷ Zu den verschiedenen Formen der kreativen Einwirkung auf und Verschiebungsmöglichkeiten von Feldern (z.B. kann die Rückkehr zur analogen Arbeitsweise als Versuch der Neuorientierung oder Zurücksetzung gewertet werden): STERNBERG, Propulsion Model, S. 83.

⁶⁴⁸ Die Assoziation von Nirvana mit Grunge, der Beatles mit der Nutzung des Tonstudios als Instrument mit „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band“ (und nicht der Beach Boys mit „Pet Sounds“), Eric Prydz als Etablierender des side-chain-pumping mit „Call On Me“ 2004 (und nicht Daft Punk mit „One More Time“ 2001) sind einige diesbezügliche Beispiele. Zu letztgenanntem vgl. HODGSON, Field guide, S. 287.

⁶⁴⁹ Sänger Till äußert z.B. in der Session vom 25.4.2013 (nicht im Anhang aufgeführt) mir gegenüber, dass die mit Produzent Yves erarbeiteten Titel von Kritikern und Fans gegenüber den mit dem zweiten Produzenten der Band entstandenen Songs als etwas Besonderes wahrgenommen würden, weil Yves nicht mit üblichen Bausteinen arbeite, sondern jeweils „was komplett Neues!“ erschaffe.

nach Intention riskanteren – Wette auf die Zukunft⁶⁵⁰, den von BOURDIEU beschriebenen Berechnungen und – von Produzentenseite durchaus bewussten – Distinktionsbestrebung sowie der parallelen Ausrichtung am mittels präsenter Songs antizipierten Interesse des Publikums und dem Wissen der anderen Musikproduzenten zu sein.

2.2.4 Diskurse – Old-fashioned Rock mit Hilfe einer Synth-Pop-Band

Die Evokation des Deutungsmusters „Kommerz“ (S. 5) im Zusammenhang mit der DJ-Bestückung eines Songs des Projekts von Till könnte zwei Gründe haben: Erstens benötigt die Partizipation an einem Projekt mit dieser im Feld der populären Musikproduktion derartig negativ konnotierter Bezeichnung angesichts Yves' Kompetenzen und seiner Positionierung eine Legitimation, die in Form der externen Gegebenheiten des Marktes, die es für eine höhere Erfolgchance – den Sommerhit – zu beachten gilt, angeführt wird. Zweitens verdeutlicht Yves seine eigene, diesen Feldanforderungen eigentlich entgegenstehende Neigung, weil die implizite Wertung ein nicht oder zumindest weniger auf Profit ausgerichtetes Schaffen seinerseits andeutet sowie die Freiwilligkeit dieses Handelns betont. Beide Strategien gestatten es ihm, ohne Konflikte hinsichtlich eingenommener Position und Schaden bezüglich der Anerkennung seiner Tätigkeit in der Wahrnehmung des Adressaten, in diesem Fall meine Person, ein Teil des besagten Projekts zu sein. Ein Beispiel für das Voraussetzen gemeinsamer Wissensvorräte in Form von themenbezogenen Deutungsmustern, zudem ein Verweis auf gemeinsames Kompetenzen und ein daraus resultierender Abstimmungsprozess der Positionen und Positionierungen, ist die Vorstellungsweise verschiedener Songs: Yves bricht nach dem ersten Refrain der Tracks mit einem „und so weiter!“ (Z. 34, 154 f., 542) ab, springt bei einem anderen Song direkt in die Mitte (Z. 44 f.) oder bezeichnet einen Part als noch zu bearbeiten, unfertigen Mittelteil (Z. 466-468).

Alle Handlungsweisen setzen beim Adressaten das Wissen um eine der maßgeblichen Restriktionen der Popmusik, die Strophen-Refrain-Struktur, das – erwartete – mögliche Ausbrechen aus den innerhalb eines Songs etablierten Strukturen in der Mittelsektion bzw. „Middle Eight“ und das nahezu unvermeidbare Zurückkehren zum Refrain, voraus. Das Vorenthalten der hinleitenden oder anschließenden klingenden Parts ist in diesem Zusammenhang keines und bezieht sich weiterhin auf das Abstraktions- und Hörvermögen einer nicht miterlebten Entwicklung anhand des besagten Deutungsmusters. Stärker eingegrenzt vom Kreis der möglichen Adressaten ist Yves' Aussage zum Klang einiger neuer Songs von Hannes' Projekt,

⁶⁵⁰ HENNION, *Professionals*, S. 232 f.; DERS., *Production*, S. 190.

welcher anders sei als der von der Band bisher gewohnte (Z. 47 f.). Derartige Deutungsmuster beziehen sich ausschließlich auf Produzierende und Konsumierende, welche bereits mit dem Schaffen eines präsenten Projekts bekannt sind und den Veränderungen daher einen Wert und eine Bewertung beimessen können. In diesem speziellen Fall war mir der bestimmten Klienten des Konsumfeldes – anscheinend – bekannte Sound des Projekts, auf welchen Yves anspielte, bis auf wenige Ausnahmen nicht geläufig, so dass ein hypothetisches Arbeiten mit mir als Akteur dadurch verhindert gewesen wäre. Eine solche Unwissenheit von Teilen des Konsumfeldes, welche sich allein an der vermeintlich sicher zu bewertenden Klangqualität oder Komplexität eines Arrangements ein Werturteil erlauben, womöglich teilweise ein Erbe des Diskurses der Rechner-basierten, als retrospektiv kompositorisch-künstlerisch wenig wertvoll und dem zügigen Profit verschriebenen rezipierten elektronischen Tanzmusik der 1990er Jahre, kann dabei jedoch die dahinterstehende Arbeit gar nicht erfassen. Die Auseinandersetzung mit derartig verbreiteten Diskursen des geringen Aufwandes für Songs elektronischer Stilrichtungen gegenüber „echter“ oder „handgemachter“ Musik, wodurch dieser Diskurs jenen der Authentizität berührt, ist einmal mehr nur innerhalb des geäußerten Kreises bzw. der geäußerten Situation der Etablierung oder Konsolidierung einer eingenommenen Position sinnvoll, denn ein über diese Situation hinausweisender Effekt tritt nicht auf. Innerhalb der Situation hat eine derartige – versuchte – Widerlegung jedoch im Falle des Akzeptierens der von den Fähigkeiten und Kompetenzen abhängenden Argumentation – so nicht vorher schon geschehen – eine erhebliche Umwertung der klanglichen Ereignisse zur Folge – mit entsprechenden Konsequenzen für die Hierarchien, Weisungsbefugnisse und Handlungsweisen: Das Verwerfen einer schnell skizzierten Idee ist bei weitem weniger problematisch als ein Zurückweisen von Vorschlägen, in die bereits viel investiert wurde. Es sind solche, gerne vermiedenen Anlässe, in denen Verhandlungen über die Hierarchien und Weisungsbefugnisse erneut ausgelöst werden.

Das im Zusammenhang mit dem Fußballsong hervortretende, diffuse Deutungsmuster „Rock“ (Z. 190 f.) greift gleichzeitig in die klassifizierenden und phänomenstrukturellen Ebenen des Diskurses aus: Wie alle popmusikalischen Genres ist die Bezeichnung „Rock“ und die damit assoziierten Themengebiete einer steten inhaltlichen Verschiebungen und Verhandlung unterworfen, eine präzise Bestimmung seiner ihm Angehörigen und Grenzen daher unmöglich. Innerhalb der beobachteten Session konnte indes zumindest der den Spielarten gemeinsame und – vom bekannten Deutungsmuster ausgehend – objektive Fakt der starken Präsenz elektrischer Gitarren innerhalb von Rockmusik als der wesentlich von elektronischen Elementen geprägten Songversion entgegengesetzt genutzt werden (Z. 191-224), der dem Auftragge-

ber eine ungefähre Richtungsangabe seiner Vorstellungen trotz anderweitig mangelnder Kompetenzen erlaubt und Yves im gleichen Zug befähigt, innerhalb seiner Positionierung zum Deutungsmuster projektbezogenes Handeln und Bewerten entsprechend auszurichten. Die herzustellende Übereinstimmung zwischen Wahrnehmung des Auftraggebers und jener Yves' ist rein klanglicher Natur, die inhaltlichen Aspekte des Rockdiskurses, gerne werden Akteure des Genres in medialer Repräsentation als authentisch und kommerziell desinteressiert usw. dargestellt, spielen keine Rolle. Angesichts der diese Inhalte konterkarierenden Geschäftsbeziehung ein naheliegendes, aber anmerkungswürdiges Detail. Yves' begrenzt dominierende Position – wenn auch eine von vielen – im Musikproduktionsfeld, d.h., die Fähigkeit, Diskurse über das Angebot zu beeinflussen, zu lenken oder überhaupt zu erschaffen, spiegelt sich in der Bezeichnung der Songs von Till als „NDW“ oder „Neuer Deutscher Schlager“ (Z. 157) wider; derartig benannte und eigentlich nicht deckungsgleiche Genres und Deutungsmuster existieren bisher schon, könnten im Zuge der Bewerbung und Platzierung über Distributoren jedoch theoretisch entsprechend modifiziert werden, immerhin ist die Konstruktion einer neuen oder der Rückgriff auf existierende Bezeichnungen für eigentlich nicht ganz übereinstimmende Inhalte eine übliche Strategie innerhalb des Feldes der populären Musikproduktion.

Der Nachteil der analysierten Session ist die Abwesenheit anderer künstlerisch-kompositorisch wirkender Akteure, wodurch konfligierende Meinungen weitgehend entfallen. Beim Bewerten der Arbeit und verschiedener Elemente am „rockiger“ (Z. 193) zu gestaltenden Song hinsichtlich ihrer „Rock“-igkeit werden Klassifizierungen genutzt, welche allein durch ihre potentielle Zirkulation Relevanz haben und in anderen Konstellationen, also ohne den Zugang zur Distribution oder dem in Aussicht gestellten Airplay im Stadion, keine Bedeutung hätten und sich gleichzeitig auf das diffuse Deutungsmuster beziehen. So wird ein bestimmtes Gitarrenelement mit „zu wenig Rock“ (Z. 307 f.) bewertet, ein paralleler indirekter Verweis mittels Negation zur Phänomenstruktur. Die zahlreichen vorgenommenen Klassifizierungen durch Yves entsprechen dem klassifizierenden Moment des Habitus, verweisen ferner durch die mikroskopische Betrachtung auf die sie bedingenden immateriellen Faktoren und dienen im Falle einer Ermangelung solcher der Selbstverstärkung – wobei besagte Klassifizierungen der individuellen Wahrnehmung entsprechen und entspringen – von Wahrnehmungen und getroffenen Entscheidungen angesichts der Ungewissheit der Rezeption sowie fehlenden zeitnahen Rückmeldemechanismen – abseits von Verkaufszahlen – außerhalb der jeweiligen Konstellationen für längere Zeiträume, die eine Entscheidungsfindung sowie deren Nachhaltigkeit, auch aus zuvor genannten zeitökonomischen Gründen, begünstigen. Selbst-

verstärkende Klassifizierungen treten besonders deutlich im Zusammenhang mit den „Power-Composing“-Songs des Projekts mit Hannes hervor: Diese seien „Geil! Alle absoluter Hammer!“, „toll [...] wunderschön“ und ein „bisschen abgefahrener“ (Z. 24, 43-48), hingegen die Aufnahmen und der Mix eines Studios „scheiße“ oder „grauenhafte“ (Z. 86 f.).

Derartige Einschätzungen entspringen allein der Rezeption von Yves und – bezüglich der gemeinsam komponierten Songs – seinem Partner Hannes, also der somit erfolgenden gegenseitigen Anerkennung ihrer Fähigkeiten und investierten Ressourcen. Das Bewusstsein um die eigene begrenzt dominierende Position im Produktionsfeld scheint jedoch auszureichen, um die Bewertungen der eingeschlagenen, vom bisherigen Weg des Projekts SY divergierenden Richtung zumindest bis zum Augenblick der Rezeption durch das Konsumfeld zu bestätigen und ein Weiterarbeiten zu ermöglichen. Ähnliche Prozesse finden sich, natürlich mit wesentlich begrenzterem Einfluss, bei der Modifikation des Arrangements wieder: Yves weiß um die Singularität seiner Wahrnehmung und nutzt an verschiedenen Stellen mein Wissen bzw. meinen Höreindruck – eigentlich kontraproduktiv, weil ich nicht die anvisierte Zielklientel darstelle – zur Triangulation und Bewertung einiger Elemente: Sei es die Frage nach dem Zusammenpassen der Gitarren- und Synthfigur, der Entscheidung zwischen einem ein- oder zweitaktigen Rhythmuspattern, der klanglich extrem veränderten Klavierfigur oder der Veränderung einer Gitarrenbewegung zwecks Vermeidung eines Überladens des Arrangements (Z. 214, 254 f., 382-400, 440-464). Bemerkenswert ist die divergierende Qualität der Selbstverstärkung je nach Projekt und genutzten Systemen von Neigungen: Während die innerhalb mehr oder minder selbstverantworteten Rahmenbedingungen entstandenen Kompositionen mitunter geradezu überschwänglich auf der ästhetischen Ebene gelobt werden, bewegen sich die Klassifikationsaussagen bei Auftragswerken vor allem im Bereich der Funktionalität und Qualität der Umsetzung: Elemente passen rhythmisch-tonal zusammen (Z. 214, 219-227), sind sauber gestimmt (Z. 294-296) und präzise eingespielt, verbreitern das Klangbild (Z. 396-398), erzeugen einen rockigen Eindruck (Z. 327-332) etc.

Andere Klassifizierungen haben hingegen klare Bezugspunkte: Bestimmte Klangkonfigurationen seien unerträglich oder pervers und würden von Yves niemals freiwillig gehört werden – interessanterweise andere, ebenfalls als pervers klassifizierte Musik hingegen schon (Z. 159 f., 470, 623) –, Fernsehen als üblichen Zeitvertreib lehne er wegen inhaltlicher Mängel ab, bestimmte Elemente seien deswegen zu „Underground“ oder „advanced“ (Z. 504 f., 540). Alle Äußerungen implizieren eine bestimmte eingenommene Position im Feld der Popmusikproduktion, die er in Ansätzen mit mir teilt, wie einigen Äußerungen – etwa „das ist auch genau unser Geschmack“ (Z. 474) – zeigen und die ihn zu bestimmten Bewertungen, z.B. hin-

sichtlich der angenommenen Position und daraus folgenden musikalischen Konservativität des Privatfernsehens – veranlassen. Gleiches gilt z.B. für die Bewertung der Taktanzahl eines Songteils als ungünstig, es wären 25, die sowohl auf das Deutungsmuster der Popsongform als auch auf die dadurch geprägten und angenommenen Hörerwartungen anspielt: Popmusik in der westlichen Hemisphäre ist geprägt von zwei-, vier- oder achttaktigen Patterns, Parts und Harmonieabfolgen, eine in diesem Falle verletzte Richtlinie, was wiederum von Yves mit Bedacht auf den Funktionszusammenhang als nachteilig bewertet wird (Z. 582 f.).

Die Gestaltung des Produzentendiskurses, seine Positionierung innerhalb dessen als Form der Positionsbestimmung und indirekten Bestätigung von Yves' Fähigkeiten mit hierarchiebezogenen Folgen und die Eingrenzung sowie Strukturierung des eigenen Handelns nimmt Yves gleichermaßen durch die Bewertung erstrebenswerten und auszuschließenden Handelns vor: Das Plagieren von Songs sei „... naja.“ (Z. 642 f.), das Inspirieren oder Anlehnen an bereits existierende Elemente hingegen legitim, da unvermeidbar, denn man könne trotzdem einen eigenen Sound kreieren (Z. 629-635).

Klassifizierung und Zuschreibung von Eigenschaften bedingen in einigen der beobachteten Prozesse einander. Der mehr elektronische Klang einer Songversion sei „luschig“ (Z. 223), d.h. nicht erstrebenswert und nicht rockig, womit Rock als Gegenentwurf inhaltlich-klanglich hart, laut etc. wäre, demnach alle die Rock zugeschriebenen Qualitäten der Alternative- oder Heavy Metal-Ideologie aufweisen würde. Elemente, welche gitarrenbasiert, präsent und verzerrt sind, wären daher rockig und folglich gut, Elemente, welche dem nicht entsprechen, müssten entweder auf diese Art „rockiger“ gespielt bzw. gemacht oder ausgeschlossen werden (z.B. Z. 279-284). Die mittels Trägern wie z.B. Fernseh- und Radiosendern mit ihren Charts und Chartsendungen, den Genrebezeichnungen der distribuierenden Akteure, Artikeln der Online- und Printmedien sowie die Akzeptanz und Konstituierung jener Angebote durch die Konsumenten etablierte und adressierte Assoziation von Rock mit präsenten Gitarren strukturiert das folgende Handeln, ausgehend von den als Rock klassifizierten und kanonisierten Vertretern innerhalb der Medienkanäle. Deswegen macht die Orientierung auf Power-Chords oder zumindest das gleichzeitige Anschlagen mehrere Saiten, Spielen von Riffs oder Rhythmus-Gitarre, d.h. Akkorden, konträr zur aufgebrochenen Spielweise eher den Eindruck, der gesuchten Zuschreibung einer empfundenen Schwere oder Härte des Klangs, bedingt durch die Verzerrung und die daraus resultierende Geräuschhaftigkeit, zu entsprechen. Überdies sind bestimmte Klangerscheinungsformen einer gewissen Zeitlichkeit unterworfen, welche von Yves als „old-fashioned“ (Z. 303, 328), durch ihr Zirkulieren in entsprechenden Medienkanälen als Kanon jenes Genres und somit erwünscht bewertet werden.

Der an einem Punkt entstehende musikalische Bezugspunkt „Personal Jesus“ ist zu diesem Zeitpunkt tatsächlich über 20 Jahre – genau genommen 24 Jahre – alt, ein in der Popmusik hohes Alter, womit die Bewertung als altmodisch gegenüber gegenwärtigen Publikationen und deren Klanggestalten plausibel wird. Insgesamt grenzt die Forderung nach mehr Rock Yves’ Handlungsmöglichkeiten stark ein und lässt nur einen Teil jener Elemente zu, welche innerhalb eines verengten Rockdiskurses der letzten zwanzig Jahre bis in die Gegenwart vorkommen. Vertreter des Genres, die einen umgekehrten Weg beschreiten – z.B. die Band Korn, die mit dem Dubstep-Produzenten Skrillex 2011 gemeinsam ein Album veröffentlichten –, kommen in dieser Diskursinterpretation offenbar nicht vor. Gleiches gilt für als aggressiver oder komplexer wahrgenommene Interpreten wie z.B. Slipknot, Trivium oder Architects, die deswegen auch selten ihren Weg in die Hauptsendezeit diverser Medien – wenn überhaupt – finden oder denen generelle Aufmerksamkeit bisher – abgesehen von entsprechenden Spezialpublikationen – versagt bleibt. Gründe für den Ausschluss solcher Diskursinterpretationen dürften die mittels der Bekundung des Stadion-DJs legitimierte Ausrichtung auf ein altersbezogen und sozioökonomisch möglichst breites, Fußball-affines Publikum, dessen Konzept von „Rock“ durch die zuvor genannten Träger konstituiert wird, sowie die bisherige Assoziation des Projekts von Till mit dem Genre „Deutscher Schlager“ sein. Für familiäre Situationen wie z.B. dem Besuchen eines Fußballspiels sind Titel von älteren Vertretern des Rock-Genres, man denke in diesem Zusammenhang etwa an Queens „We Are the Champions“, bedingt durch ihre am Airplay der entsprechenden Sender und innerhalb von Stadien erkennbaren Aufnahme in den akzeptierten Songkanon offenbar geeignet. Demzufolge sind unausgesprochen Prozesse der Ausschließung zugunsten eines älteren, bekannten, dem Deutungsmuster „old-fashioned“ Rock folgenden Klangdesigns anzunehmen, welche sich in der Herangehensweise von Yves niederschlagen.

Thematisch ist der Song – ein Fanclublied – bereits als Lobpreisung der Qualitäten des Vereins festgelegt und Tills Provenienz als Schlagersänger würde eine zu starke Veränderung der Attitüde, also ein Einfluss jener angeführten, weniger verbreiteten Rocksparten, zielgruppenbezogen problematisch werden lassen. Immerhin könnte sein bisheriges Schaffen den Ausschlag zur Beauftragung gegeben haben, welches nicht dem Rock-Genre zugeordnet ist, was die Rezeption seiner zugeschriebenen Authentizität in beiden Lagern, jenem der Schlagerfans und jenem der Rockfans, potentiell unterminieren würde. Trotzdem ist es gleichzeitig naheliegend und doch erstaunlich, dass der „Rock“-Anspruch sich nur bezüglich einiger einzuspielender Gitarrenspuren manifestiert, geht doch der Anspruch der Diskursvertreter – besonders der Künstler und Konsumenten – meist über ein reines Inkludieren eines – wenn auch prägen-

den – Instrumentes hinaus und tangiert Art und Weise der Inszenierung⁶⁵¹ sowie textbezogene Inhalte fern der üblichen Themen der (unerfüllten) Liebe. Ähnlich ist die Zuschreibung von Eigenschaften bei den Phänomenen „Kommerz“, welches indirekt, doch nie ausgesprochen die Arbeit am Fußballsongs deutlich mitbestimmt, und „Fernsehen“, welche miteinander auf vielfältige Weisen verbunden sind: Kommerz entspricht für Yves einer leichten Zugänglichkeit, Memorierbarkeit und einem gezielten, indes harmlosen Spielen mit Gewohnheiten, Assoziationen oder Erwartungen zwecks Aufmerksamkeitsgenerierung. Deutlich werden diese Ansichten bei der Vorstellung der CD-Cover für den geplanten Sommerhit durch die Koppelung des Wortes Nordsee mit dem Bild eines Karibikstrands (S. 5) und der für die Fernseh-sendung gedachten Titelmelodie, die mit drei Teilen (Z. 585-586) – überschaubar und zugänglich, was bei mehr Teilen als in der üblichen ABABCB-Form dieser Deutung nach verloren ginge – für diesen Zweck ausreichend lang wäre, obwohl Yves seit Jahren keinen Fernseher hat (Z. 482 f.). Der Klang müsse am Ende dem gewählten Bezugspunkt Icona Pop – „die Musik muss halt genau so sein“ (Z. 491) – entsprechen: Four-to-the-Floor-Beat, elektronisch, durch nicht zu komplexe Melodieführung eingängig und zum Mitsingen geeignet, wie Yves an zwei Stellen selbst demonstriert (Z. 514, 565 f.) oder bei einem anderen Song von Till der geringe Ambitus sowie die ebenfalls schnell nachvollziehbare Gesangslinie nahelegt (Z. 186 f.).

Besagte Zugänglichkeit resultiert aus dem Wissen der Klangstruktur aktueller, als Tanzmusik gedachter Popsongs in den Medien- und Distributionskanälen, über die Yves per Streaming jederzeit verfügen kann. Deren Funktionszusammenhang ist, wie der Name nahelegt, keiner des konzertanten Hörens oder der gezielten Aufmerksamkeit, sondern der Untermalung anderweitigen Geschehens, unabhängig, ob aktiv in Form von Tanzbewegungen oder passiv in Form von Unterlegung nicht klangbezogener Aktivitäten. Yves' Möglichkeiten der Beeinflussung entsprechender (Alltags)Diskurse über die Zuschreibung von Eigenschaften von ihm generierter Elemente oder Songs entsprechend seiner Wahrnehmung berührt die inhaltliche Ausführung der Phänomenstruktur: Sie strukturiert seine Wahrnehmung eines Phänomens nicht nur den von ihm vorgenommenen Zuschreibungen entsprechend, wodurch besagtes sich als solches im Tonstudio erst konstituiert, sondern er arbeitet diesen Zuschreibungen – beruhend auf jener Perzeption – zu, was zu ihrer quasi-materiellen, soweit man bei Klang davon sprechen kann, Realisierung und – bei entsprechender Terminologie im Zuge massenhafter Distribution – zu den so benannten Rezeptionsoptionen für andere studioexterne Akteure führen kann. Das, was Yves als relevante Eigenschaften wahrnimmt und definiert, wird für ihn

⁶⁵¹ MOORE, Rock, S. 157; MIDDLETON, Popular Music, S. 90.

und die Adressaten am konkreten, von ihm erzeugten klanglichen Gegenstand greif- oder bewertbar und kann, z.B. im Falle der Interpretation der „Neuen Deutschen Schlager[s]“, durch ihn erschaffen und somit verändert werden, wodurch die Trennung zwischen vorhandenen Eigenschaften in Form von Klangelementen und Zuschreibungen⁶⁵² im Prozess der Manifestation als Klang innerhalb seines Studios durch die dort existierenden Hierarchien teilweise aufgehoben wird. Solche Alltagsdiskurse können ihren Alltagscharakter im Falle medialer Präsenz abstreifen. Konkret kann dieser Vorgang bei der Zusammenarbeit mit Till festgestellt werden: Das Konstatieren eines gewissen Charmes (Z. 161-164) bzw. einer besonderen Qualität von Tills Stimme ist eine Zuschreibung von Yves, welche er in Form der klanglichen Zuarbeit innerhalb des Projekts auf anderer Ebene unterstützt, vergegenständlicht und über jene Vor- und Zuarbeit diese besondere Eigenschaft von Till erst hervorhebt, bemerk- und bewertbar macht sowie über die mögliche Etablierung einer Deskription als Phänomen konstituiert, dessen Eigenschaften er selbst partiell erzeugt hat. Der Glaube an die über die eigene Zuschreibung hinausgehende Bewertung eines Phänomens und dessen klangliche Realisierung durch Produzenten, als umkämpfte Definitionsmacht bei BOURDIEU⁶⁵³ aber letztendlich in diesem Rahmen relativ unspektakulär als Alltagsdiskurs mit Perspektive auf ein Überwinden dieses Zustandes mittels medialer Unterstützung erscheinend, ist selbst jenes Phänomen, welches diese anscheinend Wetten auf die Zukunft mittels Investitionen von aller verfügbaren Einsatzformen abschließen lässt.

Die narrativen Strukturen als Verbindungen zwischen den drei vorhergegangenen Konzepten erschienen bereits an mehreren Stellen und konstituieren das Yves' Handeln strukturierende Bild vom Feld der populären Musikproduktion. Um zwei zu nennen: Die Erzählung der klanglich unbefriedigenden Produktion eines international angesehenen Studios verbindet die eingenommene Position mit Verweisen auf Yves' technisch-instrumentale Fertigkeiten und Kompetenzen, Klassifizierungen („irgendwie alles scheiße“, Z. 85 f.), Phänomenstruktur („Band-Ding“, Z. 90, versus Yves' modulare Arbeitsweise), Abhängigkeit von der Profitorientierung des Feldes der Musikproduktion (Verweis auf die als lang empfundene, erforderliche Dauer des Erschaffens eines neuen Sounds für das Projekt von Hannes, Z. 92-96) und das Deutungsmuster des innerhalb des Feldes bekannten SY-Sounds (Z. 47 f.), von welchem sich der neue differenzieren soll. Tills Gesangsleistungen werden im Verhältnis zu jenen von Hannes und Sina klassifiziert (Z. 161 f.), der Beweis für die fehlende Notwendigkeit dieser Qualitäten gegenüber anderen bezieht sich auf die Phänomenstruktur und wird mittels des Erzählens einer Beleggeschichte, der Gewinn eines Preises mit einem gemeinsam produzierten

⁶⁵² KELLER, Diskurse, S. 87.

⁶⁵³ BOURDIEU, Unterschiede, S. 381 f. Vgl. Abschnitt 1.3.2.

Song (Z. 152-155), legitimiert. Diese Strukturen treten immer dann hervor, wenn Äußerungen oder Erzählungen Deutungsmuster, Phänomenstrukturen oder Klassifizierungen verbinden, z.B. im Falle der Entscheidung, welche Elemente anhand spezifischer Kriterien als rockig und passend – „old-fashioned“ – angesehen werden können oder aber nicht. Die gesamte Session ist durchzogen von entsprechenden Narrationen, die es Yves ermöglichen, seine feldbedingt diffuse und sich stetig verändernde Position zumindest innerhalb einiger äußerer und innerer sowie temporärer Orientierungspunkte verorten und Handeln somit legitimieren zu können, was anderen Akteuren ein diesbezügliches Reagieren, Bewerten, Abstimmen und Verhalten, ein Einordnen seiner Person und Handlungen in ihre Weltbilder und – über die Formulierung eigener narrativer Strukturen – umgekehrt erlaubt. Jener Prozess lässt sich an der gegenseitigen Erzählung individueller Erfahrungen beim Songwriting und dem Vorstellen neuer Ideen (Z. 130-142) oder am gemeinsamen Bewerten des Fernsehens als überflüssig für den eigenen Lebensentwurf beobachten (Z. 480-485). Ich würde von einer diskursiven Konstituierung dessen, was BOURDIEU als Positionierung im jeweils spezifischen Feld bezeichnet⁶⁵⁴, sprechen. Die narrativen Strukturen verbinden die diskursiven Elemente derart, dass die von ihnen geprägte Herkunft, Bewertung und Durchführung von Handlungsweisen, welche zusammen die Positionierung ergeben, sicht- und in ihren im Tonstudio angeführten Legitimationen nachvollziehbar werden, wodurch ein zielführendes Handeln ermöglicht wird.

2.2.5 Zusammenfassung – Von der begrenzten Freiheit, frei zu sein

Die hier abgebildeten und analysierten Studioprozesse verdeutlichen die Multidimensionalität und komplexen Verbindungen der verschiedenen betrachteten und wirkenden Aspekte. Aussagen zu klanglich-instrumentalen Sachverhalten wie z.B. dem trivialen Groove von Bass, Bass-Drum und Snare tangieren Prozesse der Differenzierung von anderen Produzenten, der Ausrichtung auf diese und das Konsumfeld, sie beleuchten die Struktur des spezifisch verfügbaren Einsatzes verschiedener Provenienz der Akteure, dadurch exemplarisch die objektive, Weisungsbefugnisse erzeugende Position von Yves und dessen eingenommene Positionierungen, seine entsprechend vermittelnden Handlungssysteme und ermöglichen das Hervorbringen des umfassenden Wirkens der Diskurse in den verschiedenen, die Studioprozesse betreffenden Themenfeldern.

Yves kann anhand seiner ungewöhnlich ausgeprägten Kompetenzen und Ressourcen, die insgesamt den zur Verfügung stehenden Einsatz für das Spiel im Feld darstellen, als ein begrenzt

⁶⁵⁴ BOURDIEU, Unterschiede, u.a. S. 277-286. Vgl. Abschnitt 1.3.2.

dominierender Akteur des Feldes der musikalischen Musikproduktion angesehen werden. Er verfügt über ein eigenes Studio, organisiert daher selbst seinen Arbeitsrhythmus, entscheidet über die Annahme von Aufträgen, besitzt umfassende technisch-instrumentale Erfahrungen und Fähigkeiten sowie ein weitgespanntes Netz von Beziehungen, welches zur Steigerung seiner Weisungsbefugnisse und Ressourcen beiträgt. Jenes System von Differenzen ermöglicht es ihm, auf das Handeln anderer Akteure innerhalb und – eingeschränkt – außerhalb seines Studios einzuwirken sowie, je nach Höhe deren Einsatzes und allgemeiner Konstellation, umgekehrt. Dabei ist stets zwischen reinen Auftragswerken und jenen mit eigenem Interesse zu unterscheiden, weil trotz der grundsätzlichen Ausrichtung auf das Feld der Konsumenten die vorgeschriebenen Grenzen des Schaffens je nach intendiertem Nutzungskontext stark variieren und eine partielle Modifikation der Adressierung zulassen können. Letztendlich handelt es sich aber immer um ein durch die Funktionsweise des Feldes vorgegebenes Ziel der ökonomischen Profitgenerierung, welches alle parallel zu diesem laufenden und es begünstigenden Anstrengungen hinsichtlich der Erhaltung und Mehrung technisch-instrumentaler Fähigkeiten sowie Weisungsbefugnisse bestimmt.

Yves' Position als begrenzt dominierender Akteur in einem stets am Profit orientierten Feld und die Bestrebungen, diese Position zu halten, bedingen die beobachteten Verhaltensweisen gegenüber einem nur in Form von Deadlines und Kontaktpersonen der Distributoren sichtbaren Teil jener studioextern weisungsbefugten Akteure, anderen Musikproduzenten und Studioakteuren sowie dem Feld der Konsumtion. Die mangels staatlicher Institutionalisierung fehlende Sicherheit der erreichten Position mit ihren Weisungsbefugnissen innerhalb verschiedener Hierarchien und das Streben nach Wahrung selbiger erklären das rigorose Arbeitspensum bei gleichzeitigen kleinen Freiheiten und die Versuche, sich soundbezogen von anderen Produzierenden abzusetzen, wobei letztgenannte sowohl dem Bewusstsein der Notwendigkeit einer Differenzierung bezüglich des Feldes der Konsumtion als auch der zeitlich bedingten Höhe technisch-instrumentaler Fähigkeiten in Form von Publikationen, z.B. vom Konsumfeld divergierenden Hörerfahrungen, und dem damit einhergehenden künstlerischen Wunsch nach Differenzierung von inzwischen allzu bekannten Strukturen zu entspringen scheinen. Die zur Generierung von Profit im Feld der Popmusik – und kulturellen Produktion allgemein – erforderliche Anerkennung der Fähigkeiten und Publikationen durch andere Akteure des Produktions- und/oder Konsumtionsfeldes erfolgt – abgesehen von rein technischen Kriterien und selbst dort teilweise – diskursiv und ist gleichzeitig die Basis für die Wirkung von Durchsetzungsmechanismen zur Herstellung von Entscheidungshierarchien: Yves' über die Jahre gewachsenen Erfahrungen und Fähigkeiten sowie der durch zuvor investierte Einsätze sich ein-

gestellte Profit – sichtbar in Form des Studios – ermöglichen ihm als Resultat der damit einhergehenden Aufstiegssequenzen die Einnahme einer je nach Auftrag variierenden, kollaborativ wirkenden, aber stets lenkenden Positionierung nebst entsprechenden, diese generierenden Praxisformen.

Das Stattfinden der klangerzeugenden Prozesse in Yves' eigenem Studio, welches als Institution innerhalb seines Netzwerks mit eigenen unausgesprochenen Regeln wirkt – kein Handelnder käme z.B. mangels Befähigung auf die Idee, ohne seine Aufforderung oder Kontrolle Rechner oder Pult zu bedienen –, fundiert das bestehende Abhängigkeitsverhältnis von Akteuren zu ihm. Die permanente Hör- und Kontrollierbarkeit aller erbrachten Leistungen und die technisch bedingt fast totale Kontrolle über die ablaufenden Produktionsprozesse durch Yves verstärken diese Abhängigkeit. Mittels der Positionierung als Ermöglichender, welcher herangezogenen Diskursen in Form von Deutungsmustern, Klassifizierungen und Phänomenstrukturen zu entsprechen und diese zu gestalten versucht, und anhand der Akzeptanz dieser Konfiguration durch die ihn umgebenden Akteure, kann die daraus entstehende Hierarchie bezüglich Entscheidungsfindungen bei klanglichen Generierungsprozessen als stabil angesehen werden: Obwohl Widerstand gegen Vorschläge oder Vorstellungen von ihm möglich ist, scheint der Gesamtbereich des Machbaren durch die Delegation einer Vielzahl von Klang konstituierenden Prozessen an seine Person durch ihn entweder maßgeblich geprägt oder fast völlig vorgegeben zu sein. Voraussetzung dafür ist die vorherige Investition in Rahmenbedingungen in Form von Studioteknik und dem Wissen der Nutzung dieser sowie instrumentale Fähigkeiten, so dass die Kosten der Herstellung und Erhaltung dieser Hierarchie höher ist, als die täglichen Interaktionen zunächst vermuten lassen. Die Beziehungen zwischen Yves und anderen Akteuren seines Netzwerkes wirken stabil, gemeinsame Vorgehensweisen und Konfliktstrategien muten ritualisiert an. Die Spezifik des Feldes der Musikproduktion verhindert indes selbst bei einem derart hohen Rationalisierungsgrad eine Sicherheit der Resultate sowie Beziehungen in verschiedener Hinsicht.

Gleichzeitig ist der Rahmen des klanglich Machbaren definiert durch eine Vielzahl wirkender Diskurstypen, die entweder von präsenten Konfigurationen oder aber von Akteuren in die Studiosituation hereingetragen werden. Innerhalb des ihn umgebenden Netzwerks verfügt Yves kraft seiner dort anerkannten Einsatzverfügbarkeiten und Position über eine begrenzte, diskursiv wirkende Definitionsmacht, was ihm Entscheidungen zur Eignung von Elementen oder Vorgehensweisen im Kontext des jeweiligen musikbezogenen Themengebietes mit entsprechenden Konsequenzen erlaubt. Das Mitspracherecht anderer Akteure folgt den gleichen Gesetzmäßigkeiten: Hohe Einsatzverfügbarkeiten und Anerkennung dieser innerhalb der ak-

tuellen, Klang generierenden Konstellation von Akteuren ermöglichen die Einflussnahme durch diskursive Praxen. Ein individuelles oder gemeinsames Formulieren von Positionierungen im Feld mittels diverser studiointerner und das Handeln der Akteure strukturierender Diskurse, wie z.B. inhaltliche Ausführungen der Phänomene und Klassifizierungen, welche sich vor allem auf die klangliche Ebene beziehen, modifizieren auf diese Weise und durch den Zugang zu Distributionsnetzwerken perspektivisch möglicherweise die Struktur des Diskurses bzw. eines seiner Themenfelder. Innerhalb des Studios wirkt die auf Weisungsbefugnissen sowie Kompetenzen basierende Interpretation, Diskussion und Umsetzung dessen bzw. dieser normend, normierend und normalisierend: Klang wird interpretativ-regulativ eingeordnet (z.B. die „old-fashioned“-Variante im Bereich „Rock“), Elemente werden dieser Einordnung nach (gemeinsam) bewertet und der Interpretation des Diskurses entsprechend generiert oder gestaltet. Nur so ist zu erklären, dass z.B. ein Riff einer erklärten Synth-Pop-Band als Orientierungspunkt oder Element für eine Veränderung des Arrangements eines als zu synthetisch-elektronisch bezeichneten Songs in Richtung „Rock“ dienen kann. Relevant sind die eigentlich als Alltagsdiskurse wirkenden Verhandlungen deshalb, weil sie sich, entsprechend dem Verhandlungs- und Wissensstand deklariert und ausgewählt, in klanglicher Form manifestieren, derart bezeichnet distribuiert und somit möglicherweise massenhaft rezipiert werden. Darüber hinaus entsteht der Eindruck, als ob die durch präsente Diskurse greifenden, diesbezüglichen Einschränkungen nicht als solche wahrgenommen werden, sondern ein der jeweiligen Diskursinterpretation folgendes, gezieltes Erarbeiten von Klangkonfigurationen durch Ein- und Ausschließen von Optionen ermöglichen.

Pointiert formuliert: Es scheinen die in dieser Session in Erscheinung tretenden Verbindungen von – im Laufe der Zeit – erzeugten, ausreichend großen Akkumulationen von zu investierendem Einsatz, der daraus resultierenden Hierarchie und den entstandenen Beziehungsnetzwerken sowie der durch diese Faktoren bedingten Befugnisse des Produzenten zur Definition und Bewertung innerhalb des Studios zu sein, welche Einfluss auf alle Handlungen jedes anderen Akteurs in jeder Studiokonstellation ausüben; die offenbar individuelle Positionierungen beteiligter Handelnder zu einer gemeinsamen neuen Positionierung formen und mittels der Generierungsprozesse von Klang, die durch das Internalisieren, Akzeptieren und Modifizieren extern oder intern formulierter Richtlinien des jeweiligen Feldes bzw. Feldsegments geprägt sind, partiell jene Richtlinien bei ausreichend breiter Rezeption sowohl für Produzierende als auch Konsumierende mitgestalten können, um mittels des dann erhofften eintretenden finanziellen Erfolgs eine weitere Aufstiegssequenz für die die Klangkonfigurationen herstellenden Akteure einleiten, auf die jenes Handeln letztendlich hinausläuft.

2.3. Der Produzent als begrenzt dominierender Akteur

Die Besonderheit der unter 2.2. analysierten Session liegt in der Abwesenheit von Studiomusikern oder Künstlern, während die im Folgenden zu betrachtenden Schlagzeugaufnahmen genau umgekehrt und eher ungewöhnlich durch die Abwesenheit des Produzenten der Band sind. Trotzdem waren zahlreiche Interaktionen zu beobachten, die sich auf die Position des abwesenden Akteurs bezogen bzw. hierdurch erst initiiert wurden. Anders als in der räumlich beengten Situation des Studios von Yves, welche Interaktionen mehr oder weniger notwendig machten, wurde ich in die Aktivitäten dieser Session vor allem deshalb inkludiert, weil der Tontechniker Felix und ich uns schon lange kannten bzw. ihm meine akademischen Vorbildung bekannt war. Von Seiten des Schlagzeugers Sören rührte die Bereitschaft wahrscheinlich daher, dass er sich in den vorausgegangenen Gesprächen über mein Forschungsvorhaben, aber auch meine eigene Mitwirkung in Bandprojekten informiert hatte (S. 29 f.). Ein weiterer Unterschied zu fast allen anderen Sessions besteht darin, dass Felix und Sören das Studio nur gemietet hatten. Dieser veränderte Status hatte in verschiedener Hinsicht Auswirkungen auf deren Handlungsfähigkeit.

Generell verschieben sich die Schwerpunkte dieser Analyse zu den Fragen nach der Relevanz von handwerklichen Prozessen, der Problematik des Studios als vermeintlich optimalem Ort des technisch sauberen Musizierens sowie nach der Reichweite der Weisungsbefugnisse des Produzenten, weniger auf die Analyse der möglichen einzusetzenden Ressourcen. Jene soll ebenfalls vorgenommen werden, kann durch die gegebenen Umstände aber natürlich nur bezüglich des Einsatzes der Anwesenden – und auch dort nur im Rahmen eines kleinen Teils der Gesamtproduktion –, also des Schlagzeugers und Tontechnikers, ausführlicher vorgenommen werden. Die Ressourcen- und Kompetenzverteilung des Produzenten Dieter klingt immer wieder indirekt an, ohne von mir direkt überprüft werden zu können, während das gemietete Studio nur begrenzt Rückschlüsse auf Ressourcen des Besitzers zulässt.

2.3.1 Das Tonstudio – Die optimale Spielumgebung (?)

Das Aufnehmen von Klang ist selbst dann ein hochkomplexer Vorgang mit diversen zu beachtenden Variablen, wenn die grundsätzlichen, technisch-instrumentalen und logistischen Rahmenbedingungen nahezu perfekt sind.⁶⁵⁵ In dieser Session sind sie es aus einer Vielzahl an Gründen nicht und die Auswirkungen sind während des gesamten Verlaufs spürbar. Schon

⁶⁵⁵ ZAGORSKI-THOMAS, Musicology, S. 200-203, thematisiert den in diesem Abschnitt angesprochenen Widerspruch zwischen Instrumental- und Studiopraxis ebenfalls.

das eigentliche Vorhaben der Sitzung – nachträgliches Aufnehmen von Drums zu bereits existierenden Instrumentalspuren, welche auf den ersten eingespielten Schlagzeug-Spuren basieren – dreht das Prinzip üblicher Studioprozesse komplett um: Wenn Bands nicht gemeinsam einspielen, ohnehin eher selten in der Popmusik, beginnen bei Songs mit Standardbesetzung⁶⁵⁶ stets Schlagzeug und ggf. Bass mit den Aufnahmen, damit die anderen Instrumente sich am Mikrotiming jener Basistracks orientieren können. Neben dieser ungewöhnlichen Herangehensweise, anderen, später zu betrachtenden Faktoren geschuldet, kommen die Arrangements der Band erschwerend hinzu: Songs mit krummen Taktarten, wechselnden Tempi, Accelerandi, ein erneutes Einzählen der Band durch den – hier abwesenden – Produzenten, allgemein hohe Tempi etc., die für Sören zusätzliche Herausforderungen bedeuten. Gepaart mit der zeitlichen Begrenzung auf eineinhalb Tage für geplante 14 Songs plus noch einige Eigenkompositionen von ihm, die letztendlich wegen Zeitmangels gar nicht mehr aufgenommen werden konnten, ist die beobachtete Sitzung nicht nur in dieser Hinsicht definitiv ambitioniert. Hinzu kommen noch Schwierigkeiten bei der Erstellung der Guide- und Klick-Tracks sowie nicht verfügbares Equipment in Form bestimmter Mikrofonstative (S. 33). Letztgenannter Umstand demonstriert in anderer Weise die Schwierigkeiten einer Einmietung in Studios gegenüber Projekten, die von deren Besitzern bzw. Betreibern geleitet werden: Eine spezifische Klangqualität kann wegen der Verwendung von Equipment in einer anderen, parallelen Session nicht erreicht werden. Ein Umstand, der durch Kommunikation oder Planung von Seiten des Studios, aber auch durch Felix hätte vermieden werden können. Obwohl Felix vertraut mit dem Studio ist, ein immenser Vorteil gegenüber der Einmietung in einem unbekannten Studio, dessen gelistetes Equipment vielleicht nicht vorhanden oder unbrauchbar wäre, behindert eine kleine Nachlässigkeit beider Parteien das Erreichen eines eigentlich relativ unproblematisch herzustellenden sowie erstrebenswerten Klangbildes. Ähnlich gestaltet sich die Problematik der Klick-Tracks, welche immer wieder zutage tritt: Felix' Verwunderung über deren Fehlen (Z. 150) ist nachvollziehbar, gerade angesichts der komplexeren Arrangements der Band und nachträglichen Änderungen an den Tempi. In gewisser Weise kann von Glück gesprochen werden, dass einer der schwersten Songs mit zwei verschiedenen Geschwindigkeiten bereits gegen Ende des ersten Tages angegangen und die diesbezügliche Problematik, welche immerhin die gesamte Session kurzzeitig zum Stillstand brachte, evident wurde. Wären die komplexeren Songs erst am zweiten Tag ohne die relevanten Informationen von Produzent Dieter in Angriff genommen worden, hätte es mit Sicherheit ein massive(re)s Zeitproblem gegeben. Der Grund dieser Schwierigkeiten bzw. fehlender Vorbereitung dürfte

⁶⁵⁶ Schlagzeug, Bass, E-Gitarre, Gesang, Keyboard als Basiskonfiguration, die nach Belieben erweitert werden kann.

in der Live-Situation der Band liegen, immerhin sind alle aufzunehmenden Songs schon seit einem guten Jahr im Repertoire der Band. Auf der Bühne kontrolliert Sören das Abspielen der Backingtracks über ein Trigger-Pad und der Klick läuft, von ihm im Programm vorbereitet und gemeinsam mit dem von Dieter bereitgestellten Arrangement, durchgehend, d.h., er muss sich um dessen Programmierung oder Veränderung beim Spielen nicht kümmern, sondern wählt einfach die nächste Szene in Ableton Live aus.⁶⁵⁷ Vielleicht deswegen ist die Vorbereitung Sörens bzw. die Vorbereitung der Band/des Produzenten zu dieser Session neutral betrachtet etwas nachlässig: Sören ist sich der Problematik bis zu dem Augenblick ihres Erscheinens gar nicht bewusst (Z. 355-362), Dieter kennt als Produzent alle Tempi und sieht potentielle Schwierigkeiten demnach gar nicht, die Akteure der Formation gingen ggf. davon aus, dass Felix problemlos die Projekteinstellungen vornehmen könne und nur die von ihnen vorgenommenen, kleinen Anpassungen als Information dafür benötige etc. In jedem Fall wird deutlich, welche Kleinigkeiten bei fehlender diesbezüglicher Kommunikation bereits nachteilig für das gemeinsame Arbeiten in für zumindest eine Partei eher ungewohnter Umgebung sein kann. Als Beispiel sei auf die Diskussion zu den verschiedenen Tempi eines Songs verwiesen, in der Sörens Aussagen zum veränderten Grundtempo des Beginns von 178 auf 176 und dem späteren Tempo, 124 bzw. 127, ob ihres diffusen Charakters (Z. 360-384) Felix irritieren und erst nach Rücksprache mit Dieter geklärt werden können.

Ein anderer Punkt ist die Diskrepanz zwischen der Lautstärke des individuellen Kopfhörermixes von Sören, den graphischen Repräsentationen der Geschehnisse innerhalb der DAW sowie den in der Regie zu hörenden Signalen. Innerhalb der Session wurde mehrfach deutlich, wie schwierig die Hörumgebung für die Instrumentalisten gerade in einer derart auf Soundqualität und deren Bewertung ausgerichteten Aufnahmesituation in den Recording-Räumlichkeiten ist: Sören muss ständig zwischen Regie und Schlagzeug wechseln, um sich einen Eindruck verschaffen zu können, ob das, was er gespielt hat, klanglich und vom Timing überhaupt zu den vorhandenen Spuren passt (S. 54, 59). In anderen Fällen wäre der Klick zu laut (Z. 241-244), nicht laut genug bzw. nicht richtig betont (Z. 114-135), nicht kongruent mit einem deutlich hörbaren Instrument (Z. 144-149) oder dem Track (Z. 351-358) gewesen, es seien Signale zu hören, die eigentlich nicht zu hören sein sollten und in der Regie auch nicht zu hören sind (S. 54) oder das Drum-Set sei nicht vernehmbar (Z. 523-531). Jene Fragen tan-

⁶⁵⁷ Ableton live ist eine DAW, die besonders für ihre „Szenen“-Darstellung bzw. die „Clip-Matrix“ bekannt ist („Bitwig“ versucht sich seit einiger Zeit ebenfalls in diesem Segment): Auf Knopfdruck können orientiert am Klick einzelne Tracks oder ganze Reihen von Tracks, „Szenen“ genannt, abgespielt werden. Zusätzlich besteht die Option, die jeweiligen Szenen/Clips mit verschiedenen Tempi zu assoziieren, wodurch auf Sörens Knopfdruck hin auf der Bühne zum jeweils neuen Song das neue Tempo samt Arrangement erklingt.

gieren darüber hinaus die jeweiligen Kompetenzen der Beteiligten und sollen in Abschnitt 2.3.3.2 näher betrachtet werden.

Der vielleicht schwierigste Aspekt der hier beobachteten Studioarbeit ist die notwendige Umstellung geübter Spielpattern für Sören, damit der sich durch das Album ziehende, charakteristische Tom-Klick (Z. 500-507) als Teil der Drum-Pattern im abschließenden Mix entsprechend gesondert gemischt werden kann. Seine Reaktionen sind bezeichnend, obgleich die Wichtigkeit dieser Modifikationen angesichts der ersten Mischung und Felix' Erklärungen dazu (S. 40; Z. 322-334, 500-502) klar sind: Obwohl er ein erfahrener und studierter Musiker ist und ihm diese Passagen lange bekannt sind (S. 30 f.), erschweren die Veränderungen des Bewegungsflusses die zu erbringende Leistung. In einem Fall ist ihm spontan gar nicht klar, wie Felix' Forderung nach Overdubs überhaupt umgesetzt werden soll (Z. 327), in einem anderen besteht die Lösung im Hinzustellen einer weiteren Tom an ungewohnter Position, wodurch das Pattern ebenfalls in einer anderen Körperhaltung eingespielt werden muss (S. 57). Neben dieser immer wiederkehrenden „Klick und Klicker“-Problematik zeigen sich die ungewöhnlichen Einschränkungen der Studiosituation bezüglich des Bewegungsflusses bzw. spontaner Entäußerungen zudem beim Einspielen von Becken und in anderer Hinsicht der Lautstärke des Klicks: Sowohl das Vermeiden der Stickwechsel als auch das Reduzieren der Klick-Lautstärke für diesen Part ist angesichts der Live-Untauglichkeit ein dezidiert an der Studiosituation ausgerichtetes Verhalten (S. 46). Spontane Unzufriedenheitsäußerungen im Aufnahmerraum während der Mitschnitte werden wiederum nach Möglichkeit von Sören vermieden, denn das Material währenddessen und um jene Entäußerungen herum ist bei mikrofonierten Instrumenten – bedingt ebenfalls bei direkt abgenommenen Instrumenten mit elektronischer Verstärkung – durch die Sensibilität der Technik und ihrer Nähe zum Spielenden mit hoher Wahrscheinlichkeit unbrauchbar.

2.3.2 Durchsetzungsmechanismen

Das Wissen beider Beteiligten um begrenzte Zeitkontingente innerhalb der Session, vor allem nach der langwierigen, aber notwendigen Anpassung der Signale⁶⁵⁸, strukturiert Argumentationen und Verhaltensweisen in verschiedener Hinsicht. Anders als z.B. bei Sessions mit Studiobesitzern wie in den Studios TL, FSC oder PI ist der Zeitrahmen strikt vorgegeben und kann durch verschiedene Faktoren möglicherweise nicht ohne Komplikationen erweitert werden. Die Optimierung der Zeitnutzung ist weiterhin durch die reine Anzahl der einzuspielen-

⁶⁵⁸ Vgl. dazu Abschnitt 2.3.3.3.

den Stücke, trotz anzunehmender, spieltechnisch sehr guter Vorbereitung, unerlässlich. Daher wird stets versucht zu antizipieren, inwiefern Vorhaben effektiv umsetzbar oder überhaupt erforderlich sind. Trotz Felix' Vorschlag nach erfolgten Takes, doch lieber am bereits vorhandenen Material zu arbeiten, was außerhalb des Studios möglich wäre, lehnt Sören dies ab und verbraucht weitere Studiozeit, weshalb Felix – angesichts der für ihn scheinbar kaum nachvollziehbaren Kritik am Material oder der Kenntnis der Behebbarkeit der festgestellten Schwächen – zu einem: „Mein Gott!“ (S. 47) verleitet wird. Jener Ausruf steht sicherlich im Zusammenhang mit dem mehrfachen, zeitaufwendigen Testen der Einzelsignale zuvor sowie Felix' Wissen um die Anzahl der noch bevorstehenden Titel, denn zu diesem Zeitpunkt waren gerade einmal zwei von 14 Pflicht-Songs eingespielt. Felix' halb scherzhafter Hinweis an Tag zwei, Sören habe für den nächsten Song 15 Minuten (S. 58), impliziert den drohenden Zeitmangel, denn nach zwei Stunden im Studio konnte an diesem Tag bis dahin nur das Material für einen weiteren Song fertiggestellt werden. Während Felix' Bedenken in solchen Zusammenhängen mehr dem vermeidbaren Aufwand angesichts von Möglichkeiten der Nachbearbeitung geschuldet sind, äußert Sören seine Skepsis meistens dann, wenn bestimmte Maßnahmen der Klangmodifikation ihm unbekannt sind und im Falle des Nichtgefallens wiederum zu vermehrtem Zeiteinsatz führen würden (S. 59) – schließlich müssen klanglich inakzeptable Takes komplett neu eingespielt werden –, denn es gibt keine Garantie, einen eventuell spielerisch als großartig bewerteten Take, der dann den falschen Sound hat, überhaupt wieder reproduzieren zu können.⁶⁵⁹ Diesbezüglich ist Sörens Reaktion auf den versehentlich wesentlich zu lauten Klicktrack zu verstehen: Anstatt zu unterbrechen, was seine Ohren ihm gedankt hätten und selbst Felix verwundert, spielt er besagten Take lieber aus Gründen der Zeitersparnis durch (Z. 241-250). Je präsenter das nahende Ende der Zeitkapazitäten innerhalb des Studios rückt, umso deutlicher schlägt sich dies im Sprachgebrauch und der Dichte der Kommunikation nieder: Kraftausdrücke und Unzufriedenheit über Fehler nehmen zu, die allgemeine Kommunikation hingegen ab (S. 63). Das Abfordern körperlich-mentaler Leistungen in einem bestimmten Zeitraum trotz nachteiliger (biologischer) Rahmenbedingungen, von den oben genannten technischen abgesehen, hat darin ebenfalls seine Ursache: Sören ignoriert nach Kräften seine wohl auch durch die Session verursachten körperlichen Beschwerden, für Felix scheint ein massives Verschieben des Biorhythmus für die Tätigkeit im Tonstudio normal zu sein und beide schicken sich gleich am ersten Tag an, jene Annahme umzusetzen (S. 60, 44, 52). Es wird demnach nach Kräften darauf hingearbeitet, die von Sören getätigte Investition so effektiv wie möglich zu nutzen, damit das Endergebnis, das Album der Band,

⁶⁵⁹ Anders gestaltet sich das z.B. bei Bass und Gitarre, wie bei den Sessions im Studio P (vgl. Anhang 6.3) ersichtlich wird.

möglichst große Chancen auf Profitabilität hat. Wahrscheinlich nachfolgende Disziplinarmaßnahmen veranlassen Felix ferner dazu, jene Chance auf Profitabilität durch höhere Klangqualität nicht über die Gepflogenheiten des genutzten Studios zu stellen: Der Verlust des kostengünstigen Zugangs oder aber des Zugangs zum Studio überhaupt sowie die Belastung des Netzwerks mit den Beteiligten der parallel stattfindenden Session im Falle der Klangveränderung durch möglichen Ab- und Wiederaufbau der Mikrofone sind Risiken, die Felix nicht eingehen will (Z. 113).

Die permanente Überprüfbarkeit der Klangsignale, eigentlich eher von Produzenten zur Bewertung der Leistungen produzierter Künstler genutzt, wirkt zu Beginn der Session in umgekehrter Form, nur um anschließend doch in ihrer eigentlichen Funktion aufzugehen. Das Vergleichen der Tonsignale ermöglicht zunächst die Kritik an den existierenden Drum-Spuren (Z. 5, 69-73) oder der Leistung des Gitarristen (Z. 168-170), bedingt dann aber spezifische Verhaltensformen: „Dipl-Mics“ werden installiert (S. 33), denn deren Fehlen wäre beim Importieren der Projekte oder Spuren anhand der reinen Anzahl sofort ersichtlich. Signale werden mehrfach hinsichtlich ihrer empfundenen Qualität im Vergleich zu den als Negativfolie fungierenden Originalmitschnitten überprüft (z.B. Z. 1-4, 16 f., S. 37), denn genau diese Möglichkeit steht dem Produzenten Dieter ebenfalls offen. Dementsprechend ist das Aufzeichnen der beiden zusätzlichen Songs, obwohl einer von beiden nicht wohlgelitten zu sein scheint (S. 62), genauso unvermeidbar, sowohl aus Gründen der Offensichtlichkeit durch Visualisierung des Materials als auch aus Gründen der Legitimation der Session.⁶⁶⁰

Die permanente Verfügbarkeit der Audiospuren hat den Vorteil, fehlerhafte Entwicklungen im Timing, der Stimmung oder dem Gesamteindruck entgegenwirken zu können, also formend auf den Körper bzw. die Spielweisen Einfluss zu nehmen (Z. 286-289). Gleichzeitig kann die nahezu unbegrenzte Editierbarkeit des gesamten vorhandenen Materials dazu führen, bereits abgesegnete Spuren erneut einspielen zu lassen, sozusagen nach der erbrachten Leistung die Anforderungen zu verändern und über den eigentlichen Anforderungsbereich hinaus Auswirkungen auf die Verhaltensweisen der Spielenden zu haben (Z. 290-305). Gewisse Entscheidungen können somit vertagt oder delegiert werden: Als Felix und Sören sich nicht einigen können, nehmen sie – was zeitökonomisch wiederum unklug ist, aber das kleinere Übel zu sein scheint – alle Varianten eines Parts auf und überlassen Produzenten Dieter die Auswahl (S. 61 f.). Zwar ist dieser nicht physisch anwesend, die Architektur dieses Studios, in der Sören perfekt hörbar für Felix und mich im Raum spielt und uns bzw. unsere Reaktionen währenddessen nicht hören kann, erzeugt für Sören trotzdem eine Situation, in der seine spiel-

⁶⁶⁰ Vgl. den folgenden Abschnitt 2.3.3.

technischen Fähigkeiten unter Beobachtung stehen. Das erklärt einige seiner Reaktionen, von der Entschuldigung bei einem(!) verpassten Einsatz (Z. 136) über seine Frustration beim Misslingen verschiedener Takes, für die er in meinen Augen bedingt durch die Guide-Tracks wenig Verantwortung trägt (S. 58), bis hin zu Grimassen oder verärgerten Ausrufen bei selten wiederholt in Erscheinung tretenden Fehlern (S. 60).

Weiterhin erzeugt die Gestaltung des Studios, was allerdings bei fast allen der von mir besuchten Studios zutraf, eine deutliche Abhängigkeit von der Regie. Damit die Qualität der Mitschnitte oder Maßnahmen beurteilt werden kann, muss Sören in der Regie im Sweet-Spot der Abhörboxen sitzen, obwohl er nach Felix' Einschätzung selbst dort noch nicht „richtig“ hören würde (Z. 9, S. 59). Zugleich wird die Lautstärke der Elemente der Mischung komplett von Felix kontrolliert – nur deswegen kam es überhaupt zum auditiv schmerzhaften Take für Sören. Probleme des Routings können gleichfalls nur aus der Regie eingesehen und somit gelöst werden – Sören hat lediglich einen 16-Kanal-Mixer im Raum, dessen Kanäle er hoch- oder runterziehen, jedoch nicht selbstständig belegen kann (Z. 114-123).

Neben der mittels Architektur erzeugten Abhängigkeit von der Regie liegt noch eine zweite Abhängigkeit vor, jene vom Spezialwissen Felix', welche die beobachtete Arbeitsteilung konstituiert. Diese durch die Funktionsweise der Musikproduktion generierten Wissens-Diskrepanzen treten immer dann hervor, wenn es um die technischen Belange der Studiosituation geht: Felix erklärt Sören die Funktionsweise des Pults, spricht von Nachbearbeitungen und Filterungen bestimmter Elemente bzw. nimmt diese vor, antizipiert spezifische Klangerscheinungs-, Bearbeitungs- oder Mixprobleme, evoziert Klangmodifikationen mittels diesbezüglicher Erfahrungen und nimmt anhand derer Bewertungen vor (Z. 18 f., 23-25, 35-40, 321-326, 339-344, 385 f.). Gewissermaßen wird in den Unterschieden zwischen den ersten aufgenommenen und den in dieser Session erzeugten Spuren der durch Wissen und Technik verursachte Grad der Abhängigkeit vom Tontechniker/Produzenten, d.h. all jenen Akteuren, welche den Klang in diverser Hinsicht formen, mittels jener Arbeitsteiligkeit besonders deutlich: Sören hat die Songs so gleich wie ihm nur möglich eingespielt, in Anbetracht der Existenz der Songs sowie deren Umsetzung im Live-Set der Band seit mindestens einem Jahr vor den Aufnahmen dürften die Takes spieltechnisch also sehr nahe beieinander liegen. Die Unterschiede im Klangeindruck sind jedoch selbst für mich sehr deutlich, obwohl ich die alten Spuren nur an diesen Tagen wenige Male höre (Z. 1-4). Selbst wenn die Qualität der Klangsignale als von den relevanten Entscheidungsträgern grundsätzlich ausreichend für die Produktion angesehen wird, besteht immer noch die Option, bestimmte Spuren, Ideen, Spielweisen zu verändern, zu inkludieren oder ganz einfach zu löschen (Z. 182-196, 231-240). Erneut muss das im

Ergebnis nicht nachteilig, was hier anscheinend der Fall ist, für die Musiker bzw. Künstler sein, allerdings verfestigt sich in solchen Situationen der Eindruck vom Musiker als Lieferant eines Klangrohstoffs, der anschließend ohne großes Zutun seinerseits – abseits grundsätzlicher Zustimmung oder Ablehnung – durch technische Kompetenzen der produzierenden Akteure geformt und nach seiner Aufzeichnung zum Endprodukt verfertigt wird.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang vielleicht meine Erfahrung des spontanen nächtlichen Orgelspiels in diesem Studio (S. 63-65): An der Orgel sitzend ist mein Rücken der Regie zugewandt, ich kann also ähnlich zu Sörens Situation während der beiden Tage zuvor beim Einspielen kaum einschätzen, wie Sören und Felix auf etwaige Fehler oder Spielweisen reagieren, es sei denn, direkte verbale Rückmeldungen werden bei offenem Talkback-Mikrofon gegeben. Kleinere Spielfehler, die live unproblematisch wären, z.B. das zu schnelle Loslassen der Tasten oder das Touchieren einer akkordfremden Taste, machen einzelne Takes wegen der Anforderung, zahllosen Wiederholungen des Hörens genügen zu müssen, höchstens zu Schnittmaterial und werden sofort aus der Regie benannt. Meine Füße stelle ich abseits der Fußpedale ab, da ich nicht sicher bin, wie stark deren Widerstand ist und ich keine Takes durch versehentliches Implementieren von Bass-Tönen unbrauchbar machen möchte, schließlich befinden wir uns am Ende der Session mit nur noch sehr begrenzten Zeitreserven. Zudem hatte ich Felix als benötigte Zeit für sauberes Material maximal eine Viertelstunde genannt. Die Kombination jenes – sachten – Zeitdrucks, ungewohnter Spielhaltung und -umgebung mit relativ unbekannten, spezifisch zu spielenden Akkordumkehrungen sowie Differenzen im Spielgefühl – das Hall-Pedal des Klaviers zur Verlängerung fehlt, der Tastenwiderstand einer Orgel ist anders und das Manual in Register und nicht eine breite Tastatur aufgeteilt – beeinträchtigen meine spieltechnischen Fähigkeiten, wenn auch aufgrund des eigentlich niedrigen Schwierigkeitsgrades nicht so sehr, dass keine guten Takes gelingen. Einmal mehr hilft Felix' technisches Spezialwissen bei der Einschätzung der Brauchbarkeit des klanglichen Rohmaterials: Ich liefere die Akkorde auf dem Instrument, Felix hört eine für den Leslie-Speaker untypische Verzerrung – weder Sören noch ich nehmen diese wahr – und kann nach dem erneuten Einspielen sofort überprüfen, ob die spieltechnisch bedingten Pausen problematisch sein werden – sie sind es nicht. Das von Sören als wichtig konstatierte, gleichmäßige Anschwellen des Schlussakkordes programmiert er zum Vergleich mit dem Original für Sören in kurzer Zeit, was diesen zufriedenstellt.

In dieser Sitzung treten die Wirkungsweisen der Studioarchitektur, Studioteknik, diesbezüglichen Arbeitsteilung, Beachtung ortsspezifischer, nicht juristisch festgelegter Verhaltensweisen und Zeitplanung besonders hervor: Der Musiker steht auditiv im Zentrum der Aufmerk-

samkeit und muss sowohl seine spieltechnischen als auch seine sonstigen Bewegungen in hohem Maße kontrollieren sowie sie an die Erfordernisse der Klangaufzeichnung und Klangverwertung anpassen. Rückmeldungen zu seinem Spiel erhält er nur über die Regie in Form von Bewertungen des technisch versierteren Personals – davon ausgehend, dieses verfügt über entsprechende Kompetenzen und legitimierende Ressourcen – oder wenn er sich selbst in diese begibt, wobei die Abhängigkeit von den technischen Befähigungen des Tontechnikers/Produzenten bedingt durch die Komplexität und den Variantenreichtum der Technik sowie deren Fähigkeiten der klanglichen Modifikation und Antizipation stets gegeben ist. Die straffe Zeitplanung, sowohl in Form von präzisen Spielbewegungen, die an ein Zeitraster in einer immer sich wiederholten Form von Abläufen gebunden sind, als auch als Rahmen, innerhalb dessen diese Leistungen zufriedenstellend erbracht werden müssen, bewirken im günstigsten Fall das Anvisieren der physischen Bestform durch entsprechende Vorbereitung oder eben das Ignorieren von eintretenden körperlichen Beeinträchtigungen während der Session(s) zugunsten einer pünktlicher Fertigstellung. Während aller Prozesse gelten jeweils orts- und/oder konstellationsspezifische Verhaltensregeln, die vom Status der an der Session Partizipierenden abhängen und bestimmte Optionen eröffnen oder verschließen sowie im Falle der Übertretung mit hoher Wahrscheinlichkeit nachteilige Konsequenzen zur Folge haben. So z.B. der potentielle Verlust des Zugangs zum Studio beim Verändern des Setups einer parallel laufenden zugunsten der eigenen Produktion oder das Weglassen bestimmter Mikrofone innerhalb des Setups, offenkundig für den Produzenten durch die Anzahl der dann erhaltenen Spuren, oder Nichterfüllung des geplanten Pensums in Form von 14 Songs, was u.a. die Hierarchien zwischen den Akteuren tangieren würde.

2.3.3 Hierarchien, Weisungsbefugnisse und der sie erzeugende, verfügbare Einsatz

2.3.3.1 Der verfügbare Einsatz: Ressourcen, Kompetenzen, Vernetzung der Akteure – Von den Vorteilen persönlicher Beziehungen Teil I

Problematisch sind diese im letzten Abschnitt genannten Einschränkungen nur wegen des zeitlich begrenzten Zugangs zum Studio – man hätte sonst die Produktion mit dem dafür benötigten Equipment an einem anderen Tag fortsetzen können –, der wiederum von den finanziellen Mitteln Sörens abhängt. Die Räume und das darin vorhandene Equipment verdeutlichen, dass es sich um ein Studio der Oberklasse handelt. Einige Beispiele: Die Hammond C-3-Orgel – in der Klangerzeugung identisch zur B-3 – findet man gebraucht mit Leslie-Speaker

für ca. 9.000 bis 10.000 \$, die neue digitale Inkarnation des Instruments schlägt mit ca. 27.000 € zu Buche.⁶⁶¹ Westlake-Abhörboxen kosten neu offenbar so viel, dass der Hersteller keine Preise auf der Homepage angibt.⁶⁶² Das Tascam M-700 Mischpult war seinerzeit für 150.000 \$⁶⁶³ zu erwerben; sicherlich nicht der Preis, den das Studio bezahlt hat, aber trotzdem eine beachtliche Summe. Eine der zahlreichen TubeTraps von ASC (Acoustic Sciences Corporation) dürfte im Bereich 400 bis 500 \$ liegen.⁶⁶⁴ Grob geschätzt könnte man den Wert des gesamten Studioequipments samt akustischen Optimierungen, Rechnern etc. wohl deutlich im niedrigen siebenstelligen Bereich verorten. Möglich wird die Session nur durch Sonderkonditionen, die Sören durch seine langjährigen Freundschaft mit Felix und dessen Beziehungen zum Studio erhält. Jenes Verhältnis, anscheinend arbeitet Felix unter Normalpreis, spiegelt sich in der Anerkennung von Felix' Weisungsbefugnis zur Dauer bzw. den außermusikalischen Angeboten Sörens wieder (S. 31 f.). Ob Sören die Session komplett selbst bezahlt oder ggf. später das Geld aus dem Band-Budget erhält, wird in den Gesprächen nicht klar, beide Varianten sind aber möglich und gebieten in jedem Fall möglichst zügiges, effektives Arbeiten: Entweder, um Sörens begrenzte Finanzen nicht noch mehr zu strapazieren oder um den vorhandenen Konflikt mit Produzent Dieter (S. 31; Z. 487-490) nicht mittels Überspannung des finanziellen Rahmens weiter anzufachen. Neben den offensichtlichen, objektivierten Ressourcen des gemieteten Studios sind immer wieder Hinweise bezüglich der verfügbaren finanziellen, technischen und Netzwerk-bezogenen Mittel Dieters zu vernehmen: Anscheinend verfügt dieser über ausreichend große Räumlichkeiten und Technik (besonders Mikrofone), um die komplette Band – bis auf den Gesang – gleichzeitig aufzeichnen zu können (S. 54) sowie über einen professionell eingerichteten Arbeitsplatz zum Mischen (S. 32). Das gesamte erste Album der Band sowie große Teile des zweiten wurden in dessen Studio aufgenommen, weder die Nutzung seines Studios noch die Produzententätigkeit scheinen von der Band in üblicher Weise bezahlt werden zu müssen, wodurch Kritik an den Aufnahmen, wie Sören sie bezüglich der Drums oder des Charakters der Dopplungen äußert (Z. 1-10, 69-73, 304-306), stets heikel sein dürfte. Zudem konnte Dieter mittels seiner Tätigkeit als Komponist von Filmmusik, er ist seit geraumer Zeit hauptberuflich in diesem Bereich tätig, schon einen Titel der Band im deutschen Fernsehen unterbringen.⁶⁶⁵ Im Vergleich zur Beschreibung der Arbeit von Produzent Yves im Kapitel 2.2 müssen bei Dieter die Mittel in hoher Ausprägung, wahr-

⁶⁶¹ Vgl. unverbindliche Hammond-Orgeln Preisliste Deutschland/Österreich.

⁶⁶² Vgl. die Westlake-Internet-Links.

⁶⁶³ Vgl. Tascam M 700 (Used).

⁶⁶⁴ Vgl. Acoustic Sciences Corporation, Price List.

⁶⁶⁵ Diese Aussage basiert auf Recherchen von meiner Seite, in der Session wurde jener Sachverhalt nicht thematisiert.

scheinlich durch seine filmkompositorische Tätigkeit – siehe Felix’ Äußerung (Z. 398 f.) – vorhanden sein. Immerhin unterstützt er das Projekt seit Beginn, zum Zeitpunkt dieser Niederschrift also acht oder neun Jahre, ohne dass offenbar große Kapitalerträge erwirtschaftet werden konnten. Hauptgrund für diese lange Kooperation und indirekte finanzielle Subventionierung dürfte die familiäre Bindung zwischen Dieter und dem Frontmann der Band Michael sein, denn es handelt sich um Vater und Sohn. Die daraus erwachsenden Vorteile in persönlicher sowie finanzieller Hinsicht gehen aber auch mit einer weitgehenden Abhängigkeit einher.⁶⁶⁶ Solche Sonderkonditionen, die auf persönlichen Bindungen bzw. Beziehungen basieren, sind in dieser Branche nicht unüblich, hier aber besonders deutlich ausgeprägt.⁶⁶⁷ Anders als bei der hier beschriebenen Sitzung sind Nachbearbeitungen aller für Dieter unproblematischen Instrumente – Drums sind demnach ausgenommen – anscheinend jederzeit möglich (Z. 290-310), sofern er von der Sinnhaftigkeit des Unterfangens überzeugt werden kann. In diesem Zusammenhang ermöglichen die familiären Bande einmal mehr den Zugriff auf sonst nicht verfügbare Studiozeit und -technik.

Die Schwierigkeiten der Band, einen ihrer Songs im Radio zu positionieren, deuten darauf hin, dass diesbezügliche Netzwerke weder von Seiten der Band noch von Seiten des Produzenten hinlänglich ausgeprägt sind bzw. nur Personen beinhalten, deren Weisungsbefugnisse nicht weitreichend genug zu sein scheinen (S. 30). Sörenss Versuche, mit dem von mir ebenfalls kontaktierten Songwriter Pitches für Universal Music zu generieren, scheinen meinen Informationen nach für beide noch nicht funktioniert zu haben⁶⁶⁸, d.h., diese Beziehungen waren für die Band bisher ebenfalls nicht gewinnbringend. Insgesamt kann die Situation der Band jedoch positiv bewertet werden. Immerhin verfügen sie über virtuell großzügig bemessene Studiozeit, auch wenn in der Realität Dieters Studio nicht jeden Tag von der Band in Beschlag genommen werden kann. Ein Abbruch der Aufnahmen mangels finanzieller Mittel, wie es im Falle der Einmietung in Studios vorkommen kann, droht der Band jedoch gerade wegen der persönlichen Beziehungen zum Produzenten nicht, wie die kontinuierliche Arbeit am Album noch ein Jahr später zeigt (S. 65 f.).

⁶⁶⁶ Vgl. Abschnitt 2.3.3.3.

⁶⁶⁷ Vgl. ein weniger stark familiär geprägtes Beispiel in Abschnitt 2.5.3.1.

⁶⁶⁸ Vgl. Kapitel 2.1.

2.3.3.2 **Technisch-instrumentale Fähigkeiten, Kommunikation und Terminologie** – „Das klingt abgespaced irgendwie.“

Sören und Felix erkennen gegenseitig ihre Kompetenzen im jeweiligen Fachgebiet direkt oder indirekt an: Felix spricht lobend von den Fähigkeiten des Drummers (Z. 160 f.; S. 53 f.) und Sören zeigt sein Vertrauen in das Können von Felix, indem er die bandpolitisch brisante Session trotz vorheriger Ablehnung der Mischung von Felix mit ihm bestreitet. Neben der subjektiven Wahrnehmung der Qualität sowie der wegen freundschaftlicher Verbindung unproblematischen Zusammenarbeit kommen beiden ihre Ausbildungs- bzw. Berufserfahrungen zugute: Sören ist Absolvent einer renommierten Musik- und Kunsthochschule, Felix war/ist Techniker bei (inter)national erfolgreichen Produktionen. Überhaupt ist die Formation im Bereich der instrumentalen bzw. kompositorischen Fähigkeiten, die sie in Hoffnung auf kommerziellen Erfolg in Form dieser Band kombinieren, gut aufgestellt: Der Gitarrist hat an einer renommierten Musikhochschule im Ausland, der Keyboarder und Sänger Michael Musikwissenschaft an einer Hochschule studiert und dementsprechend – wie auch Sören im Zuge seines Musikstudiums – Unterricht in Tonsatz und Komposition erhalten, während der Bassist über viel Praxis am Instrument verfügt. Produzent Dieter wiederum kann zwanzig Jahre Berufserfahrung vorweisen, was – meiner Wahrnehmung nach – in klanglich interessanten und ausgetüftelten Arrangements der Songs sowie in deren weitgehend hochwertigen technischen Umsetzung mündet.

Felix selbst beschreibt seine Fähigkeiten bei der Probemischung als durch das Arbeiten im Studio des Produzenten beeinträchtigt. Daher ist die Session für ihn eine Möglichkeit, zumindest für das Drum-Set einige Kritikpunkte bzw. Probleme während der ersten Mischung zu beheben. Sein Erfahrungsschatz und die technischen Fähigkeiten zeigen sich in verschiedenen Situationen, unter anderem gleich zu Beginn der komplett von ihm durchgeführten Mikrofonierung: Den Vorschlag, ob des fehlenden langen Statives eine seitliche Anordnung der Mikrofone zu versuchen, wehrt er mit Verweis auf sein diesbezüglich gesammeltes Wissen ab, schließlich sollen zuverlässige Resultate entstehen und nicht noch mehr Variablen in die Erstellung der Mitschnitte eingeführt werden, als ohnehin bereits vorhanden. Immerhin würde eine wie auch immer geartete Beeinträchtigung jener beiden Signale alle anderen wegen der Übersprechung zwischen den Mikrofonen fast unbrauchbar machen und die zeitlichen Kapazitäten noch stärker strapazieren. An anderer Stelle spiegelt seine Äußerung z.B. das Bewusstsein akustischer Verzerrungen beim Abhören sowie die Abstraktion noch nicht vorgenommenen Nachbearbeitungen wieder (Z. 9; S. 64). Die Bedienung des Pults und das Über-

prüfen, ob die richtigen Kanäle zum Gegenhören ausgewählt sind, dienen zudem der Beschleunigung der Arbeit – Verwechslungen der Signale sind in so einem Stadium besonders verwirrend – und der dementsprechend adäquaten Bewertung der Klangsignale in Bezug zueinander (Z. 11-13, 40-42; S. 37) sowie der Ermöglichung eben jenes Prozesses für Sören. Gleiches gilt für die Beachtung einer der bereits erwähnten, zahllosen, unvermeidbaren Variablen, den Phasenverschiebungen anhand des Routings direkt in das Pro-Tools-System, wodurch die analog vorgenommenen Korrekturen an den potentiellen Abschwächungen oder Verstärkungen von bestimmten Frequenzen nachträglich digital berechnet werden müssten. Felix' Hinweis, so viele Guide-Tracks wie möglich beim Recording mitlaufen zu lassen, rührt von der Sorge um den Gesamtklang der Aufnahmen – egal wie gut das Schlagzeug alleine klingt, wichtig ist der Sound im Bandzusammenhang (Z. 286-292) – und dem Wissen um mögliche Frequenzkonflikte, z.B. zwischen Toms und Bass (Z. 45; S. 39), her. Die gesamte Session wird auf diese Weise von Felix' Vorstellungen und Antizipationen bestimmter klanglicher Effekte sowie der Umsetzbarkeit und Sinnhaftigkeit bestimmter Unterfangen strukturiert, auch in Bezug auf das erste Album bzw. die erste Mischung vom Material des zweiten Albums der Band: Die erste Platte hätte seiner und Sörens Meinung nach zu artifiziell geklungen (S. 49), folgerichtig legt Felix großes Augenmerk auf einen möglichst natürlichen Eindruck des Schlagzeugspiels, z.B. bei Übergängen innerhalb eines konkreten Songs (Z. 385-395), einen natürlichen Klang des Sets innerhalb des Bandkonstrukts (S. 53 f.) oder den Klang anderer Instrumente, z.B. mittels des Hinweises, die Gitarren noch einmal zu doppeln (Z. 303). Sein Wissen um Klangoptimierungen ist für Sören und mich permanent sichtbar, hängen die von ihm zu diesem Zweck gefertigten Diffusoren doch über dem Schlagzeug-Set (S. 33, Z. 74 f.) und zieren sogar die Webpräsenz des Studios. Deutlich werden die Diskrepanzen zwischen Felix, Sören und mir bezüglich dieser Fähigkeiten sowohl in auditiver als auch in terminologischer Hinsicht immer dann, wenn es um die Bewertung der Sinnhaftigkeit von Unterfangen geht oder Sören bzw. – in zwei Fällen – ich von Felix nach einer Bewertung der Signaldifferenz gefragt werden: Sörens Versuche, die Stativproblematik mittels Abbaus eines Stativs in der anderen Session oder unter der Anwendung mehr oder weniger sanfter Gewalt zu lösen, blockt Felix aus verschiedenen Gründen ab: Er weiß einmal um den Zustand des Studioequipments und ferner um die Studiogepflogenheiten. Das Abbauen einer Mikrofonierung ist, gerade bei einer größeren Produktion, ein unnötiges Risiko, weil die Signale sich deshalb, selbst wenn man versucht, so nahe wie möglich am Originalaufbau zu bleiben, verändern und dadurch z.B. frühere Takes eines Songs mit späteren inkompatibel sein könnten usw. Weiterhin obliegen solche Entscheidungen nicht Felix als temporärem Mieter des Stu-

dios, sondern höchstens dem Besitzer (Z. 108-113). Abwägen und Verwerfen bestimmter Aufnahmeoptionen, welche die vorher genannten spieltechnischen Veränderungen für Sören zur Folge hatten, sind genauso seiner Erfahrung geschuldet: Um nicht im Nachhinein besonders ruhige Takes erneut aufnehmen oder gar verwerfen zu müssen⁶⁶⁹, schreibt Felix der Dynamik der Songs entsprechend eine Lautstärkeautomation, d.h., die Intensität des Klicktracks folgt der Entwicklung des Tracks, damit Übersprechung von den Kopfhörern vermieden werden (S. 45 f.). Weiterhin antizipiert er die Qualität spezifischer Techniken und trifft die Entscheidungen stets zugunsten der Transparenz des zu erwartenden Mixes, gerade wegen seiner diesbezüglich zur Erfolglosigkeit prädestinierten, vorherigen Versuche (S. 40 f., Z. 497-499), obgleich dadurch die spieltechnischen Anforderungen an Sören in ungewohnter Weise verändert werden (S. 40 f., Z. 322-333).

Die relative Unerfahrenheit studiofremder Akteure mit Optionen der Beeinflussung von Klang, d.h. das Unwissen darüber, was genau gemeint und worauf zu achten ist, kristallisiert sich in verschiedenen Punkten und verschiedenen Formen der Sitzung heraus. Selbst als Sören bereits weitgehend zufrieden mit dem Klang seines Schlagzeugs ist (Z. 65 f.), schlägt Felix vor, Diffusoren für zusätzliche Festigkeit der Bass-Drum in den Raum zu stellen (S. 36). Allerdings ist er selbst nicht ganz sicher ob des tatsächlichen Effekts, plädiert jedoch trotzdem für das Verbleiben der Diffusoren (Z. 85-87). Ähnlich ergeht es mir, als wir für einen Song noch zusätzliche Absorber in den Raum stellen, denn meine Feststellung, die von Felix konstatierte, subtile Veränderung im Bass-Drum-Signal nicht wahrzunehmen, amüsiert ihn sichtlich (S. 59). Seine präzise Vorstellung des zu generierenden Klangs bzw. seiner Eigenschaften bestimmen z.B. die Stärke des Abdämpfens der Snare mit Moongel bei einem Song (S. 59) oder das Suchen eines bestimmten Klangs der Toms. In diesem Zusammenhang treten erneut die Unterschiede in den Wissensstrukturen hervor, einmal in der Bezeichnung des zu Hörenden und weiter in der Frage worauf zu hören sei: Felix spricht z.B. von „body“, zunächst in Form einer Kritik an den bestehenden Aufnahmen (Z. 37 f.) und dann als Qualitätsmerkmal der momentanen Mitschnitte (Z. 400). Meine Frage nach genauerer Definition anhand meines Höreindrucks und Felix' Korrektur meiner Deutung („Volumen“ versus „Tiefe [...] mächtiger“, Z. 404 f.) zeigen deutlich die Unterschiede in der Hörerfahrung und genutzten Terminologie sowie die daraus zuweilen resultierenden Kommunikationsprobleme. Jene Diskrepanzen tangieren ebenso Sörens und Felix' Verständigung: Felix spricht – im Zuge seiner räumlichen „body“-Definition – neben dem Klang der Toms vorher von einem „Snare-bottom-Signal“, welches in den ersten Mitschnitten „flacher“ sei. Sörens Instrumentalkompetenz lässt ihn den

⁶⁶⁹ PORCELLO, Artistry, S. 203 f., beschreibt eine ähnliche Situation.

Schluss ziehen, dass mit diesem „flacher“ ein Äquivalent zum Stimmungsbezogenen „flat“, z.B. wenn Sänger hörbar unter dem anvisierten Ton singen, gemeint ist (Z. 18-20). Dem Fokus auf die tonal etwas nachgebenden Toms und das erste Auftreten von Felix' „body“-Terminus kann Sören dementsprechend nicht sofort nachvollziehen (Z. 23-39), gleiches gilt für Felix' Idee der hart gepanten Mono-Drum-Sets (Z. 406-496) und dem Klang („abgespaced irgendwie“) der Snare (S. 54).

Exemplarisch für die verschiedenen – technisch gegenüber instrumental – Denkwelten, die stets in derartigen Situationen aneinander angepasst werden müssen, sind zwei kurze Unterhaltungen während des Anlegens des sich als so kompliziert erweisenden Song-Projekts: Folgend seiner Philosophie, nach der möglichst viele Audioinformationen zu den jeweiligen Tracks vorhanden sein sollten, ist sich Felix der Möglichkeit moderner DAWs, Audiodaten bis zu einem gewissen Grad ohne spürbaren Verlust an Qualität – zumindest zum Zweck der Beurteilung der klanglichen Passfähigkeit – in der Geschwindigkeit verändern zu können, bewusst, während Sören jene Aufnahmen wegen ihrer fehlerhaften Geschwindigkeit gar nicht erst verwendet hätte (Z. 278-285). Die Frage, ob innerhalb eines Songs ein Klick aus- und ein anderer eingeblendet werden könne und seine Reaktion auf Felix' Äußerung, einen Tempo-Wechsel ins Projekt einzubauen, bringen den Konflikt zwischen Spielerfahrung und technisch Machbarem bzw. Notwendigen hervor: Sören begreift den Tempowechsel kurzzeitig als Versuch Felix', anstatt der mitgebrachten (Klick-)Spuren das DAW-interne Metronom zu verwenden. Zusätzlichen Beeinträchtigungen des Spielgefühls neben den existierenden möchte Sören verständlicherweise entgehen, außerdem war der Klick schon vorher als Hindernis in Erscheinung getreten. Felix wiederum vollzieht mit dem Ansagen des Tempo-Wechsels nur die Bestätigung dieser Information und kommentiert die Notwendigkeit, das Raster innerhalb des Projekts nach einer bestimmten Taktanzahl, also genau zum Zeitpunkt der neuen Geschwindigkeit, zu verändern, um alle relevanten raster- bzw. taktgebundenen Errungenschaften des digitalen Studiozeitalters, d.h. editieren, quantisieren, automatisieren etc., besser anwenden zu können (Z. 333-344).⁶⁷⁰

Bei primär instrumental-spieltechnischen Fragen überlässt Felix wiederum Sören die Entscheidungen, weil dessen Spielgefühl und Expertise zum Instrument sowie den jeweiligen Tracks die seine übersteigt, schließlich muss Sören die Sessionergebnisse gegenüber dem Produzenten vertreten. Sein Wunsch nach einer kleinen Veränderung des Tom-Klangs rührt dann z.B. vom kompositorisch intendierten Aspekt eines Drum-Parts her (Z. 48 f.), als Co-Songwriter der Band hat er in dieser Hinsicht ohnehin erwiesene Befähigungen. Seine spiel-

⁶⁷⁰ Diese Vorgänge wären ohne entsprechende Tempoanpassung ebenfalls möglich, würden indes den Workflow behindern und verlangsamen.

technischen Kapazitäten beweist er durch effektives, mehrfach hintereinander stattfindendes und, trotz bezüglich der Spieltechnik bzw. nachteiligen Bedingungen am zweiten Tag durch körperliches Unwohlsein veränderten Bedingungen, präzises Einspielen aller 14 Tracks innerhalb der verfügbaren Zeit. Nur selten muss die Session wegen Fehlern von seiner Seite unterbrochen werden, z.B. bei der Frage nach der Betonung des Klicks (z.B. Z. 124-135, 144 f.) oder dem Verpassen eines Einsatzes, wofür er sich umgehend entschuldigt (Z. 136-140). Grundsätzlich ist die Abwesenheit von Stückwerk während der Aufnahmen, bis auf wenige Ausnahmen und den unvermeidbaren Klicker-Overdubs, bemerkenswert; Sörens Sicherheit am Instrument und bei diesem Material ermöglichen es ihm, eine Vielzahl von kompletten Takes einzuspielen. Nach einem gelungenen Versuch schickt er meistens, wohl für Schnittmaterial und die Fallstricke der eigenen Wahrnehmung kennend⁶⁷¹, ein oder zwei, manchmal sogar drei, hinterher. Ähnlichen Einfluss bezüglich aller Schlagzeug-bezogenen Elemente gewährt ihm – wegen seiner Fähigkeiten oder als Ergebnis der bandinternen Konflikte bezüglich Sörens unerfüllter Hörerwartungen – offenbar der Produzent der Band, wobei Sören unsicher zu sein scheint, inwieweit sein Experimentieren mit dem Schlagzeugsound während der ersten Aufnahmen diesem nicht eher geschadet als genutzt habe (Z. 69-73).

Die Fähigkeiten Dieters kommen nur selten zur Sprache, meist im Zusammenhang mit der Kritik am zu nüchtern empfundenen ersten Album oder seiner mangelnden Geduld bzw. Beherrschung bei komplexen oder für ihn ungewohnten Aufnahmen, z.B. bezüglich des Mikrofonierens (Z. 69-71, 294-300). Die offenbar von ihm vorbereiteten Guide-Tracks sind jedoch durchgehend von hoher Qualität – keine Störgeräusche, sauberer Klang, interessante kompositorische Wendungen –, wobei nicht klar ist, wer – also Dieter, Michael oder Sören – welche Inhalte zu verantworten hat. Letztendlich wird jedoch deutlich, dass dieser Produzent über immense technisch-instrumentale Fähigkeiten verfügen muss, die jedoch in einigen Fällen aus Sicht von Sören und Felix nicht für bestimmte Spezifika der populären Musikproduktion ausreichend zu sein scheinen.

⁶⁷¹ Als optimal empfundene Takes können mit ein oder zwei Tagen Abstand völlig anders wahrgenommen werden, (zu) lange Studiosessions haben öfter zur Folge, dass eine Art „Betriebstaubheit“ einsetzt. Vgl. z.B. die Laustärkeverhältnisse der Instrumente in der PI-Session (6.3.3 und 6.3.4) oder die dadurch notwendig werdende Gitarrensessions im Studio P (6.4.1).

2.3.3.3 Hierarchien und Weisungsbefugnisse –

„Aber Du musst halt noch an Mao Tse-tung vorbei, mein Lieber.“

Wie bereits beschrieben, liegt die Besonderheit eines Großteils der hier stattfindenden Prozesse in der Strukturierung und indirekten Initiierung durch den abwesenden Produzenten, wodurch Rückschlüsse auf die Positionen und Weisungsbefugnisse innerhalb des Gefüges zwischen Band und Produzent ermöglicht werden. In dieser Formation, deren erklärtes Ziel der Einstieg in die profitablen Kreise der Popmusik ist, kombinieren die Musiker ihre spieltechnischen Kompetenzen und diversen Ressourcen verschiedenen Typs als Einsatz, um dieses Ziel zu erreichen. Die massiven Vorteile, die sich für die Formation aus der familiären Bindung des Frontmanns zu Produzent Dieter ergeben, gehen mit der weitgehenden Abgabe von Weisungsbefugnissen einher: Die Vorteile konstituieren die Weisungsbefugnisse des Produzenten, z.B. den Zugriff auf dessen Netzwerk, welches das Platzieren eines Songs im Fernsehen ermöglicht, die Bereitstellung von Live-Arrangements in hoher Qualität, relativ leichter Zugang zu Studioteknik sowie geringe(re) Belastung finanzieller Ressourcen für die Band, mit denen besagter Produzent gut ausgestattet zu sein (Z. 398 f.) und daher der Band seine Arbeit nicht in üblicher Form⁶⁷² in Rechnung zu stellen scheint etc. Die darauf basierende, erhebliche Kontrolle bzw. der Einfluss des Produzenten über bzw. auf alle Prozesse spiegelt sich zunächst in der Tatsache wider, dass Felix zwar eine erste partielle Mischung des neuen Albums vornehmen durfte, nachdem er sich bei einer Mustermischung eines Songs gegen einige andere Mixe durchgesetzt hatte. Allerdings war ihm nur gestattet, im Studio des Produzenten zu arbeiten, was für seine Arbeit sowie die Ergebnisse nach seiner Aussage suboptimal war (S. 31; Z. 497-499) und nach Felix' Meinung zur Ablehnung des Resultats durch den Bandleader Michael führte. Ein anderer Indikator ist die Verwendung von extra Beckenmikrofonen, weil Dieter sie so gewohnt sei, die Felix jedoch für unnötig hält (S. 33). Zwei einzutrommelnde Songs sind zudem nur Optionssongs für das Album. Einen davon hat die Band allein auf Wunsch Dieters eingespielt, weil die Formation ihn eigentlich als zu schlecht bewertet (S. 62). Selbst für gut befundene Takes werden sicherheitshalber wiederholt, um sich selbst und Dieter genug Schnittmaterial zur Verfügung zu stellen. Jene damit vorgenommenen „Bereinigungen“ (Z. 228 f.) würden ohnehin bei ihm oder – nur im Ausnahmefall – vom neuen Mischer vorgenommen werden, Details schiebe sich Dieter nach seinem Willen zurecht (Z. 227-229; S. 47). Überhaupt ist die Auslagerung der Drum-Aufnahmen scheinbar der einzige Prozess der Recordings, die der Produzent nicht direkt ausführt und kontrolliert: Gitarren,

⁶⁷² Vgl. Kapitel 1.2.

Bass, Keyboard und Vocals werden alle in dessen Studio eingespielt bzw. -gesungen; vorteilhaft für die Band bezüglich des finanziellen Aufwandes und Verbesserungsoptionen, aber nachteilig bei nicht zufriedenstellenden Resultaten. Deswegen erhalten die besonderen Beckenmikrofone für ihre diplomatische Funktion bezüglich der Auslagerung der Prozesse und fehlenden Kontrolle Dieters den Spitznamen „Dipl-Mics“ (S. 33). Die technisch-instrumentale Abhängigkeit äußert sich weiterhin bei den Komplikationen der Projektanlage am späten Abend von Tag eins: Gelöst werden diese Schwierigkeiten erst durch Kontaktieren des Produzenten und dessen Auskunft – ganz ohne seine Hilfe geht es dann doch nicht (S. 52).

Besondere Beachtung verdient in meinen Augen Sören's Rolle, die zum einen als Stellvertreter des Produzenten und zum anderen teilweise als dessen Gegenspieler agiert: Felix' Frage nach einer Beckenfigur, die ihm von der Idee her zugesagt habe und welche er nun vermisste, beantwortet Sören mit dem Verweis auf die Gefallensäußerung Dieters wegen dieser Auslassung, lässt sich jedoch von Felix überzeugen, die Elemente zumindest als Overdub zur Verfügung zu stellen (Z. 179-200). Ähnliche Sorgen formuliert er bezüglich der Beeinflussung des Klangs bei einem von ihm nicht einzuschätzenden Vorschlag Felix', zusätzliche Absorber in den Aufnahmerraum zu stellen (S. 59). Am markantesten tritt die Internalisierung der Verhältnisse jedoch bei einem Kreativdisput zutage, der vor allem der gemeinsam von Sören und Felix festgestellten Kritikpunkte am ersten, vom gleichen Produzenten produzierten Album der Band geschuldet zu sein scheint: Felix' Idee, zwei Mono-Drum-Sets hart links und rechts zu mischen, sozusagen eine Mix-Besonderheit für einen Song, lehnt Sören zunächst aus spieltechnischen Gründen und mangelnder Hörerfahrung bzw. Vorstellungskraft – angesichts der Struktur seiner Kompetenzen aus meiner Sicht nachvollziehbar – ab. Felix' Vehemenz bei der Negierung aller von Sören vorgebrachten Einwände bezüglich des Mikrotimings oder fehlender Vorstellungskraft lässt ihn schließlich die seiner Meinung nach größte Hürde für solch ein Unterfangen ansprechen: Produzent Dieter, in seiner Entscheidungsgewalt anscheinend teilweise so absolut, dass Sören den Vergleich mit Diktatoren nicht scheut. (Z. 435 f.) Den weiteren Versuchen Felix', seine Idee als möglicherweise gewinnbringend darzustellen, gerade wegen besagter Kritik am ersten Album, begegnet Sören mit dem Versprechen, diese Option im Hinterkopf zu behalten, obwohl die Konstruktion des Albumgefüges seiner Meinung nach diesbezüglich bereits sehr durchdacht ist. Von der Band werden die Songs samt Arrangements in dieser Form offensichtlich – aus Unterlegenheit gegenüber dem Produzenten oder Übereinstimmung mit ihm oder einer Mischung aus beidem – akzeptiert, sonst würden sie so schließ-

lich nicht aufgenommen werden, weshalb Sören das gemeinsam mit dem Produzenten erzeugte Ergebnis verteidigt. Weiterhin merkt er an, dass mit dieser Session nicht noch mehr Unruhe gestiftet werden solle als ohnehin schon, er also keine diesbezügliche Legitimation – mangels für ihn vorstellbaren Mehrwertes – für einen weiteren Konflikt innerhalb des Bandgefüges sehe. Hauptgrund für den Disput scheint mehr der Unterschied im Verständnis der Studioarbeit in diesem spezifischen Kontext zu sein: Felix macht den Vorschlag im Wissen, dass die Veränderungen nicht-destruktiv und damit stets reversibel sein werden, d.h., wenn seine Idee funktioniert, gut, falls sie nicht funktioniert, existiert noch immer das ursprüngliche Arrangement.

Letztendlich handelt es sich aus seiner Sicht um eine Chance, risikolos und kostengünstig klangliche Besonderheiten und Alleinstellungsmerkmale im Mix zu etablieren. Sören weiß jedoch um die Komplikationen nachträglicher Veränderungen, schon evident anhand der Drum-Session und dem Widerstand Dieters gegen diese, sowie den zeitlichen Aufwand, den das fertige Arrangement bereits erfordert hat, von möglichen Diskussionen mit den anderen Bandmitgliedern in Anbetracht einer doch massiven Änderung des Drum-Sounds ganz zu schweigen, und möchte weitere Mühen ohne sicheren Gewinn zu diesem Zeitpunkt und diesen Konditionen nicht riskieren. Die Anmerkung jener potentieller Konflikte lässt Felix insofern sein Anliegen weiter präzisieren: Das Material für seine Idee wäre vorhanden und man solle es, so problemlos möglich und gewollt, doch einfach ausprobieren (Z. 406-496).

Betrachtet man die indirekt ableitbaren, verfügbaren Ressourcen des Produzenten und die dadurch entstehenden Möglichkeiten, Entscheidungen gegen Widerstände durchzusetzen, wie Sören scherzhaft verdeutlicht, als er Felix in Reaktion auf ein Überschreiben seiner Präferenzen mit dem Namen „Dieter“ anspricht (Z. 395-399), verwundert das Tolerieren von Sörens Insubordination zunächst. Die Kombination bandinterner (S. 49) und externer Kritik (Z. 441-446) an der Produktion des ersten Albums mit dem nach Erzählung Sörens ausbleibendem Erfolg, gemessen an finanziellen Erlösen und Erweiterung des Bekanntheitsgrades (S. 30), scheint die eigentlich etablierte Position des Produzenten durch seine langjährige Tätigkeit als Komponist bei Film und Fernsehen sowie seiner technischen Expertise samt entsprechender Ausrüstung, die ihm offenbar noch unangefochtene Autorität bei der ersten Albumproduktion gewährte, zumindest soweit geschwächt zu haben, dass die Session Sörens in einem anderen Studio zwecks Neuaufnahme der Drums möglich wurde. Hauptgrund ist seine Unzufriedenheit mit den Signalen, deren Qualität er nach eigener Aussage erst nachträglich einschätzen konnte (Z. 5 f.). Ursache ist seiner Meinung nach die Komplexität und das ungewohnte Arbei-

ten mit dem Instrument für Dieter sowie ferner die ungünstige Abhörsituation, obgleich Sören sich selbst nicht aus der Verantwortung nimmt (Z. 5-8, 33 f., 69-73). Felix bestätigt Sörens Einschätzung (Z. 37 f.) und beide können mittels endloser Vergleichbarkeit der Signale und Nutzen ihrer technisch-instrumentalen Kompetenzen jene Spuren des Produzenten anhand des Klangs oder mittels eigener Erfahrung (Z. 294-298) als in dieser Hinsicht nicht ausreichend deklarieren. Eine weitere Möglichkeit, entgegen der Position Dieters zu handeln, scheint in der Strategie der Kombination von individuellen Positionen und deren Ressourcen zu liegen: Michael, Sohn des Produzenten und gemeinsam mit Sören sowie Dieter Songwriter der Band, verfüge den Erzählungen zufolge ebenfalls über einige Entscheidungsrechte, wie z.B. bei der Ablehnung der Mischung Felix' ersichtlich wurde. Sofern Sören und er gemeinsam bestimmte Entscheidungen oder musikalische Richtungen befürworteten, wären die Erfolgchancen Sörens Meinung nach höher (Z. 305-310). Die Strategie Dieters wiederum basiert auf seiner Position: Er kann Sören, der sich offensichtlich nicht vom Unterlassen seines Unterfangens überzeugen ließ, besagte Recordings vornehmen lassen und dann eben jene endlosen Vergleiche bis in die kleinsten Details vornehmen, wie es Sören und Felix hier tun, um zu entscheiden, welche Spuren seiner Meinung nach besser geeignet sind. An den Fundamenten der Arrangements wird, wie Sörens Ablehnung verschiedener Vorschläge Felix' zeigt, schließlich kaum gerüttelt.

Gerade wegen der Opposition zu Dieter wird die Session trotz seiner Abwesenheit indirekt von dessen Wünschen und Ansichten strukturiert: Es wird lange und exzessiv an den einzelnen Signalen gearbeitet, insgesamt wird sechsmal (!) fast jedes von ca. 15 Signalen kontrolliert (S. 34, 37, 38 f., 41, 43, 45) und mit den Originalen verglichen, so dass erst nach mehreren Stunden überhaupt mit dem Kernanliegen begonnen wird. Sören legt dabei eine Genauigkeit bzw. Sorge um die ausreichende Qualität an den Tag, die Felix schließlich zu seinem „Mein Gott!“-Ausruf (S. 47) verleitet: Toms sind ihm geringfügig zu lang im Nachklang (Z. 49 f.), Becken wären nicht perfekt gespielt (S. 47) und überhaupt spielt er für jeden Song diverse Takes plus Overdubs ein.

Andererseits ist Felix genauso konzentriert auf Details, welche die Güte der Spuren positiv oder negativ beeinflussen könnten: Subtile und möglicherweise imaginierte Veränderungen (S. 59; Z. 85-87), zusätzlicher Aufwand mit Diffusoren und Absorbern je nach Song (S. 36 f., 59), Durchsetzen von für Sören unpraktischer Spielweisen bezüglich der immer wiederkehrenden Klicker-Problematik (z.B. Z. 324-327), Vermeiden von Übersprechung im Falle des zu lauten Klicks bei einer ruhigen Beckenstelle (S. 45 f.), der Sorge um den klanglichen Ge-

samteindruck (Z. 45, 286-289, S. 39) und dem Suchen der Signalquelle eines Songs, weil Routingfehler im System komplette Takes unbrauchbar machen können⁶⁷³ (S. 54).

Bevor man jetzt von reinem Handwerk spricht, sollte man sich vergegenwärtigen, dass die Qualität der Signale und deren Klang maßgeblich bestimmen, wie das finale Resultat klingen wird und diskursiv verortet werden kann. Nachbearbeitungen sind zwar möglich, aber fast immer ungünstig für das Klangbild, wie z.B. der Fall der nachträglich gestauchten Orgel eines Tracks zeigt, die letztlich von mir neu eingespielt wurde (S. 63-65).⁶⁷⁴ Verschiedene Frequenzbänder können sich gegenseitig auslöschen, weil bestimmte Effekte oder Instrumente, die eigentlich für den Sound eines Songs relevant sind, miteinander kollidieren (z.B. S. 39) usw. Der Grund für Vorproduktionen, hier eher unfreiwillig vollzogen, ist immer, solche Probleme vor den finalen Takes zu klären. Der gesamte handwerkliche Aspekt, der unbestreitbar vorhanden ist, wird geprägt durch die zwischen Produzenten und Musikern ausgehandelte Vision der Klangkonfiguration ästhetisch-soziokultureller Provenienz und prägt wiederum das tatsächlich sich manifestierende Klangbild durch die Suche nach eben jener imaginierten oder an bestimmten Orientierungspunkten gebundenen Konfigurationen. In der hier beschriebenen Situation kommt noch hinzu, dass die Session mit dem damit verbundenen Aufwand (S. 36) und anschließend erneutem Mischen usw. nur dann legitim wird, wenn deutliche Veränderungen am Drum-Sound zu hören sind, die weiterhin der angedachten Positionierung entsprechen. In diesem Zusammenhang sind Gespräche über die zu „zischigen“ Ridebecken (S. 40), eine Snare, die mehr oder weniger nach „Jazz“ (S. 53) oder eine Tom, die „richtig übel“ (S. 61) klingen solle, nachvollziehbar.

Gleichzeitig stehen durch dieses Vorgehen nicht nur die Kompetenzen des Produzenten, sondern ebenfalls jene der beiden Teilnehmer der Session auf dem Prüfstand: Sören verspricht sich von den Aufnahmen einen druckvolleren Sound seines Instruments, welches qualitativ zuträglich für die Albumveröffentlichung sein soll. Zu diesem Zweck aktiviert er eine persönliche Beziehung, die ihm sowohl einen günstigen Preis als auch die Umsetzung seiner Vorstellung ermöglichen kann, aber nur unter der Bedingung, dass seine instrumentalen Fähigkeiten ausreichend sind, um das Pensum innerhalb kürzester Zeit zu absolvieren. Für Felix wiederum ist es die Möglichkeit, einige Kritikpunkte an seiner ursprünglichen Mischung als technisch und nicht von ihm verursacht anzuzeigen sowie den Mix an der Quelle entsprechend zu verbessern. Weil beide Akteure ihre Kompetenzen und Netzwerke nutzen sowie finanzielle Ressourcen investieren – Sören durch die Buchung des Studios zur Herstellung

⁶⁷³ Bei entsprechender Komprimierung der Spuren werden sehr leise, nicht intendierte Signale, z.B. durch Routing-Probleme oder zu große Übersprechung, deutlich lauter und damit hörbar.

⁶⁷⁴ TOULSON, Can We Fix It.

eines alternativen Klangkonzepts seines Instruments, Felix durch das Akzeptieren einer niedrigeren Bezahlung; beides Gründe, warum die Session überhaupt gegen den Willen Dieters stattfindet – und dies in der Hoffnung geschieht, dass es im Ergebnis einen deutlichen Fortschritt mit dem Projekt gäbe, spreche ich in diesem Zusammenhang von „Einsatz“, dessen erzeugter Erfolgsgrad zudem direkte Auswirkungen auf zukünftige Weisungsbefugnisse und Partizipation an projektrelevanten Entscheidungen haben dürfte. Man muss nur die Ergebnisse im Falle des – glücklicherweise nicht eingetretenen (S. 65) – Misserfolgs antizipieren: Sowohl Felix als auch Sören würden bei ähnlichen, künftigen Entscheidungen mindestens mittelfristig nicht mehr über größeren Einfluss verfügen bzw. gar nicht mehr hinzugezogen werden. Eine Verbesserung von Positionen mit entsprechenden Vorteilen im Feld der populären Musikproduktion ist aber nur dann möglich, wenn an professionellen Projekten und deren Gestaltung teilgenommen werden kann. Daher ordnet sich Sören den durch technisches Wissen legitimierten Weisungen Felix’ unter: Dessen Expertise bezüglich des Erreichens bestimmter Klangqualitäten übersteigt seine, zumal in dem von ihm ungewohnten Kontext jenes spezifischen Studios, was an mehreren Stellen deutlich wird (S. 55, 59; Z. 79 f.) und, so seine Erwartung, jene des Produzenten. Ferner ist er durch die Anlage des Studios und das vorgegebene Zeitfenster gar nicht in der Lage, permanent sowohl spielerisch als auch technisch bewertend zu agieren. Felix’ Einflussmöglichkeiten bleiben wiederum auf jenen technisch-ästhetischen Bereich der Signalqualität beschränkt, weil Sören als Vertreter des Bandkonstrukts und vor allem des Produzenten alle Modifikationen der Arrangements, die über Veränderungen der Klangqualität der Drums hinausgingen, alleine gar nicht annehmen kann, weshalb diese deshalb von ihm mit Verweis auf die angespannte Situation stets zuerst abgelehnt und letztendlich lediglich als (unwahrscheinliche) Option akzeptiert werden. Die finale Entscheidungen vertagt er jedoch auf Situationen, in denen Felix nicht anwesend sein wird.

2.3.3.4 Positionierungen – „[...] wir sind eh keine Pop-Hörer und daher machen wir auch nicht solche Musik [...]“

In Gesprächen mit Sören wird deutlich, warum die Zusammenarbeit von Musikern mit einem Produzenten sinnvoll für das zielführende Erzeugen einer Positionierung ist. Er äußert sich im Falle eines erneuten Misserfolgs zu den Zukunftsaussichten des Projekts kritisch: Wenn die momentane Situation sich mit dem Album nicht deutlich verändern würde, dann müsse man grundsätzlich über das Projekt nachdenken (S. 30). In Anbetracht der bereits jahrelang getätigten Investitionen in das Bandkonstrukt sind solche Gedanken nachvollziehbar, Idealismus

rechtfertigt und trägt selbst bei derart vorteilhaften Voraussetzungen nur bis zu einem gewissen Zeitpunkt das Handeln der Beteiligten, macht also eingenommene Positionen selbst unter gleichbleibenden Bedingungen nur temporär haltbar – man müsse nach Sören weg vom Bild der Newcomer-Band (S. 30). Zudem verändern sich sukzessive die Lebensumstände der Bandmitglieder bzw. lassen nur für begrenzte Zeit das Aufbringen hoher Ressourcen zu: Sören hat sein Studium abgeschlossen und wird wahrscheinlich in absehbarer Zeit in eine feste Anstellung wechseln, zwei andere Bandmitglieder sind bereits durch anderweitige familiäre oder arbeitsbezogenen Verpflichtungen nicht in der Lage, vergleichbar hohe Zeitressourcen für die Band freizusetzen. Als Grund für die daher fast zwangsweise hohen Erwartungen an das kommende Album nennt er die nochmalig verbesserte kompositorische Qualität des neuen Materials, welches seiner Meinung nach ein Garant für ein nicht näher bestimmtes „nach vorne gehen“ sein müsse (S. 30). Beim Gespräch über Genre-Zuordnungen lehnt er die Vorschläge „Synth-Pop“ oder „Rock-Pop“ ab, obwohl die Band nach anfänglichen Vergleichen mit Coldplay inzwischen mit Muse verglichen werden würde. Vorschlag der Band ist die Kategorie „Mad Pop“, wegen zahlreicher verschiedener Parts in den Songs und ihrer Klangexperimente (S. 62). Wie erfolgreich der Versuch der Etablierung und Zirkulation eines diesbezüglichen Diskurses ist, kann man mit der einfachen Nutzung einer Internetsuchmaschine bestimmen und liegt in der Funktionsweise des Feldes begründet. Zugleich ist die Konzentration auf die vermeintlichen Kernelemente von Popmusik, die Musik bzw. die Kompositionen und der Versuch der Abgrenzung von anderen existierenden Formationen, passend in die Welt-sicht der Musiker, aber wenig hilfreich für die Vermarktung klanglicher Konfigurationen. Auf die Aussage Felix’: „Erinnert mich an Radiohead!“ zu einem Song erwidert Sören nur ein abwehrendes: „Ja, keine Ahnung!“ (S. 52). Die Assoziation mit erfolgreichen Künstlern ist angesichts der Masse von Veröffentlichungen ein sinnvolles Positionierungskonzept, welches jedoch wie bei Sören oft mit dem Willen zur diskursiven Abgrenzung von Musikern kollidiert (S. 62).

Das Scheitern der ersten Erfolgs-Ambitionen zieht meistens eine Neupositionierung und -bewertung nach sich, so auch hier: „Auf Chartplatzierungen zu hoffen, haben wir aufgegeben, wir sind eh keine Pop-Hörer und daher machen wir auch nicht solche Musik [...]. Den Versuch, sich so zu platzieren, hatten wir mit einem Song gestartet, [Songname], der hatte alles, was man fürs Radio gebraucht hätte und wurde extra dafür so geschrieben. Wir wissen nicht, warum es nicht geklappt hat.“ (S. 45) Solche Argumentationen sind auf Musikerseite weit verbreitet⁶⁷⁵ und verweisen einmal mehr auf deren Kernkompetenz der Bereitstellung

⁶⁷⁵ Zum Gedankengang einer Planbarkeit von Charterfolgen in der Popmusik vgl. z.B. Abschnitt 6.3.4.

von Klangmustern, die von ihnen als gut befunden werden, die aber zu ihrem Leidwesen, verbunden mit Unverständnis darüber, alleine eben nicht ausreichen, um in profitable Sphären der Popmusikproduktion emporzusteigen. Der geglückte Versuch Dieters, einen Song der Band im Fernsehen unterzubringen, dürfte angesichts seiner Netzwerke bei der Erarbeitung der Klangmuster eine Rolle gespielt haben, zumal die produzierten Arrangements zugleich für die Konzerte, via Ableton Live-Backingtracks, benötigt werden, um die hohe Qualität der Studioaufnahmen auf Bühnen zu bringen. Es wird somit der Versuch unternommen, die Band als besonders klanggewaltiges Live-Event zu etablieren.

Tatsächlich scheint die Band diesen Weg der druckvollen Live-Performance auf das Studio übertragen zu wollen. Ein Blick auf den Notizzettel Sören zeigt eine durchgehend höhere Geschwindigkeit, gerade bei den 16tel-Figuren für ihn relevant, und der überwiegende Höreindruck der Tracks legt vom Material her diese Ausrichtung nahe. Vielleicht reagiert Sören bezüglich der Mono-Drums-Idee Felix' unter anderem deswegen so ablehnend, weil die Diskrepanz zur Live-Situation offensichtlich wäre und das gemeinsame Einspielen eines Songs durch die gesamte Band, welches Sören dadurch beim nunmehrigen erneuten Aufnehmen vor Schwierigkeiten stellt (S. 58, 62 f.), von eben jener, ein Fehlen derartiger Vorgehensweisen bemängelnden Kritik am ersten Album motiviert war bzw. ist. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, wenn Sören auf den natürlicheren Klangeindruck pochend einen erneuten Take der anschwellenden Becken durchzusetzen (S. 47) und Felix genau jene vermeintliche Natürlichkeit später nutzt, um Sören zu für ihn unbequemen Spielweisen zu zwingen (Z. 385 f.; S. 53 f.), obwohl die Band live nicht in der Lage wäre, den von Synthie-Flächen geprägten, gewünschten Gesamteindruck ohne Backingtracks, also „natürlich“, zu erzeugen. Ähnlich gestaltet sich die Herangehensweise bei der scheinbar nicht ganz Timing-genauen Gitarre, welche dem Anspruch einer Live-Abbildung bei Felix' erster Mischung – der Weisung des Produzenten folgend – entsprechend nicht korrigiert wurde, nur um dann vom neuen Mischer doch zurechtgeschnitten zu werden – hier kollidieren in verschiedenen Konstellationen Musiker-Ideologie und Studioalltag miteinander (Z. 220-240).

Natürlich ist Felix' und Sörens Vorgehen sowohl live als auch im Studio absolut nachvollziehbar, nur im Zusammenhang mit Legitimationsstrategien, die wiederholt das Live-Event evozieren, z.B. bei der additiven Tom des Sängers (S. 61) oder dem Instrumentaltitel, der bei Auftreten „ein Kracher“ (S. 59) sei, fällt jene Diskrepanz bzw. Irrelevanz des Anspruchs ins Auge bzw. Ohr, die allerdings durch Felix' Verständnis der Bandposition abgemildert wird: Der möglichst echte Höreindruck der Drums sei handwerklich zu präferieren und im Rahmen der Bezeichnung der Formation als „Indie-Band“ notwendig (S. 54). Jenes Argument der Po-

sitionierung als Indie-Formation taucht immer dann auf, wenn Felix studioteknisch mögliche Modifikationen des Klangs in Form von Abweichungen einer von ihm angenommenen Norm, z.B. des zentral im Mix positionierten Drum-Sets (Z. 431 f., 444), vorschlägt und als für diese Positionierung hilfreich bzw. notwendig darstellt. Jene Abgrenzung vom Etablierten vollzieht Sören ebenfalls, nur ohne direkte Nutzung des Terminus „Indie-Band“: Er stellt klar, dass wohl nur ein Bandmitglied, Frontmann Michael, mittels seiner Hörgewohnheit den seiner Meinung nach konservativeren Mustern der Popmusik nahestehende, das Album sei kompositorisch aber noch spannender, weil es mit etablierten Strukturen breche und das Unterbinden von Radio-Airplay durch einen Programmchef bestärkt ihn – möglicherweise berechtigt – in der Lokalisierung der eingenommen Position außerhalb herkömmlicher Radiopfade (S. 30, 45).

Folglich versucht sich die Band als Formation für komplexere Strukturen präferierende, sich als anspruchsvoller verstehende Hörer, die weder Prog-Rock noch Mathcore oder Metalcore hören, aber von Radiomusik gelangweilt sind, zu positionieren, weil ihre Songstrukturen in der Tat weitgehend mit den traditionellen Schemata brechen. Damit würde sich für Hörer der Band die Option der Absetzung gegenüber dem gerne zitierten, aber stets diffusen „Mainstream“ ergeben, was anhand leichter nachzuvollziehender Kriterien wie z.B. Form, Taktarten, Harmonien, möglich ist. Die Stärke von Musik als repräsentierendem Element des soziokulturellen Status hat BOURDIEU in „Die feinen Unterschiede“ dargelegt.⁶⁷⁶ In der gesamten Session wird kaum nachteilig über andere Bands gesprochen, wobei auch kaum Zeit für längere Konversation war. Jene Bands, die erwähnt werden, entstammen fast ausschließlich dem „Alternative“-Bereich: Queen, Porcupine Tree, The Mars Volta, Foals, die (späteren) Radiohead (S. 52, 58, 60). Lediglich die Ablehnung gegenüber Assoziationen mit besonders erfolgreichen Bands wie Muse oder Coldplay (S. 62) lässt eine eventuelle diesbezügliche Aversion erkennen.

2.3.4 Diskurse – Es zischt, es jazzt, es Heavy-Metal’d, aber kein Radiohead

Mit diesem Selbstverständnis der Band und dessen Adaption durch Felix im Rahmen der Session gehen diverse diskursive Prozesse einher, auf welche wegen ihrer strukturierenden Funktion für die Handlungen genauer eingegangen werden soll. Im folgenden Abschnitt wird auf die umfassende Darstellung der mannigfaltigen klassifizierenden Diskurse der von Sören erbrachten Leistungen bezüglich deren spieltechnischer Präzision weitgehend verzichtet, weil

⁶⁷⁶ BOURDIEU, Unterschiede, u.a. S. 36-43. Vgl. die Abschnitte 1.3.2, 1.3.3, 1.3.6.

sie der Logik technischer Abbildungen und Kontrollierbarkeit unterliegen und dementsprechend wenig Verhandlungsspielraum bieten: Ist Sören auf dem Klick und mit der Band hinsichtlich des Mikrotimings zusammen, gilt ein Take meistens als gelungen, treten Diskrepanzen auf, wird der Take unbrauchbar bzw. maximal Schnittmaterial. Die relevanten, alle Entscheidungen verbindenden narrativen Strukturen sind vielmehr jene der notwendigen Legitimation der beiden Studiotage gegenüber Dieter und, etwas weniger präsent, die Positionierung als Indie-Formation sowie das ins Studio zu übertragene Live-Event.

Der Legitimationsdruck wird auf der einen Seite dadurch gemindert, dass Felix den entstehenden Klang der bisher in diesem Studio entstandenen Schlagzeugaufnahmen als Beweis für die mitunter deutschlandweit besten Voraussetzungen für diesbezügliche Qualität anführt, das Studio sozusagen als Institution in den studiointernen Diskursen etabliert, womit das Zurückgreifen auf jene Ressource zugunsten des Resultats sinnvoll zu sein scheint (S. 31). Andererseits setzt er jedoch sich selbst damit unter Zugzwang, entsprechende Qualität abliefern zu müssen. Demzufolge lehnt er jegliche Experimente bei der Mikrofonierung angesichts fehlender Hardware als ungünstig ab (S. 33), immerhin musste er bereits bei seiner Probemischung unter von ihm als suboptimal klassifizierten Bedingungen arbeiten. Gleichzeitig bewertet er die zusätzlichen Mikrofone als technisch unnötig; jene Klassifikation wird allerdings überschrieben vom übergreifenden Legitimationsdruck (S. 33). Dieser befeuert wiederum die Bewertungen der originalen Studiospuren als „Katastrophe“ (Z. 5), die „gar nicht“ (Z. 15) gingen, welche als angerufenes Deutungsmuster natürlich nur gemessen am professionellen Anspruch der Band in allen anderen Klanghinsichten tatsächlich katastrophal zu sein scheinen: Die Signale wären „gedämpft und ohne ‚body‘“ (Z. 37) im Vergleich zu den aktuellen Studioaufnahmen, die alten Recordings werden sukzessive in verschiedener Hinsicht als Negativfolie etabliert und dieser Eigenschaften zugeschrieben, die es zu vermeiden gälte: Aus diesem Grund haben z.B. Toms dann „zu viel Kessel“ (S. 35), der sie ggf. mit anderen Instrumenten in Konflikt geraten lässt – was nach der herrschenden Hi-Fi-Ideologie möglichst transparenter Mixe⁶⁷⁷, immerhin einer der Gründe, warum Sören überhaupt noch einmal in ein anderes Studio geht, nicht erstrebenswert ist – und deswegen beseitigt werden muss. In Kombination mit der Hörerwartung von Sören, der eine nicht genau zu verbalisierende Vorstellung vom Klang in Verbindung mit einem spezifischen Part eines Songs hat, entspinnt sich ein minutenlanges Suchen und Basteln mit Moongel, damit der korrekte Sound aus den Klauen des diffusen Klangs und der diffusen Vorstellung entrissen werden kann (Z. 43-66). Ein sol-

⁶⁷⁷ Jene Zielstellung kann von Genre zu Genre variieren, tritt hier jedoch z.B. bei der mehrfach angesprochenen Problematik verschiedener Schlagzeug-Sounds und den Schwierigkeiten verschiedener Frequenzbereiche mit dem Bass besonders deutlich hervor.

ches detailliertes Arbeiten hat mehrere Vorteile: Die besagte Legitimationsproblematik wird nach und nach abgetragen, weil der betriebene Einsatz und die sukzessive wahrzunehmenden Klangeigenschaften nach den Wünschen der sie Generierenden die Sorge um ein klangliches Gelingen – zumindest innerhalb des Studioalltags – besänftigen. Weiterhin kristallisieren sich mittels derartiger Prozesse die gewinnbringenden Veränderungen der Quellsignale und Nachbearbeitungen heraus, die schließlich die Optionen der sinnvollen – gerade gegenüber dem Herumprobieren an den alten Aufnahmen – Klangbearbeitung evident werden lassen. In diesem Sinne ist Sörenss parallele Gefallens- und Neidbekundung zu seinem Snare-Sound zu verstehen: Im Zuge des Legitimationsdiskurses als anhand ihrer Klangeigenschaften durch Stimmung, Mikrofonierung und Nachbearbeitung als erstrebenswert klassifiziert – „Die Snare hat unglaublichen Sack jetzt“ (Z. 65) bzw. „Die macht einen *dermaßen* Alarm da! Herrlich!“ (Z. 69) – und gleichzeitig die Diskrepanz zum Live-Spiel bedauernd – „bin gerad‘ bisl neidisch!“ (Z. 65) – , was Felix mit dem Verweis auf den sich lohnenden Aufwand kommentiert (S. 36).

Bei weniger eindeutigen Klangmodifikationen lenkt Felix die diskursive Bewertung mittels seiner anerkannten Kompetenzen. Er ist sich zwar nicht ganz sicher, ob eine Veränderung durch das Hinzustellen der Diffusoren eingetreten sei, plädiert jedoch – nach der suggestiven Frage bezüglich des sonischen Empfindens als „Mehr Druck, oder?“ (Z. 78) – für ein Beibehalten jener Konfiguration. Solche studiointernen Festlegungen sind durchaus notwendig, weil die Weisungen der zu meidenden Klangeindrücke, z.B. der Snare-Klang solle nicht zu „poppig“ werden, so Keyboarder und Sänger Michael (S. 37), keine präzise Eingrenzung des gewollten Klangs zulässt, er demnach diskursiv innerhalb des Aufzeichnens definiert werden muss. Sobald es somit nicht mehr um grundsätzlich unerwünschte Faktoren wie z.B. Frequenzkollisionen zwischen Toms und Bass, Probleme der Klangdifferenzierung zwischen Tom-Anschlag und Tom-Rand, zu höhenreiche, daher zischige Becken oder Diskrepanzen im Timing zwischen Tracks und Schlagzeug geht, werden Deutungsmuster zur Legitimation und Bewertung benötigt, die jeweils songspezifisch evoziert werden. Die eigene Verortung in einem zwar von etablierten Strukturen inspirierten, aber sich doch von diesem zu distanzieren versuchenden Rahmen erhält unter anderem Nahrung mittels der Einbindung der gescheiterten Radioambitionen der Band: Davon ausgehend, dass es eine Art Formel oder Ausrichtung klanglicher Konfigurationen gäbe, welche die Chancen auf Erfolg innerhalb des speziellen Radiomarktes wenn schon nicht garantiere, dann doch wenigstens massiv erhöhe, hätte der zu diesem Zweck geschriebene Song alle jene Komponenten besessen und, in Kombination mit

der tatsächlich professionellen Produktionsumgebung der Band, wäre nach diesem Verständnis eigentlich zum Erfolg prädestiniert gewesen. Das Ausbleiben initiiert ein Abwenden von jenen Ambitionen gepaart mit der bewussten Ablehnung bestimmter Deutungsmuster, z.B. dem vermeintlich typischen Privatradiohörer und dessen Hörgewohnheiten (S. 45).

Sörens Unzufriedenheit mit dem „Keyboard-artigen Effekt“ (Z. 305) der Gitarrendopplungen zielt in dieselbe Richtung: Der Eindruck verwendeter Keyboards und Synthies, sozusagen unechte Klangerzeugung⁶⁷⁸, entstünde durch zu präzises Spielen der Parts und wäre wegen des Klangcharakters – und wohl der mit Keyboards assoziierten, klanglichen Nähe zur elektronischen Radiomusik privater Sender – nicht erstrebenswert. Schließlich basiert die Idee der Gitarrendopplung auf den Unterschieden im Mikrotiming zwischen den beiden links und rechts im Panorama angeordneten Spuren zwecks Eindrucks größerer klanglicher Fülle. Die Herangehensweise der Klanggenerierung wird somit nach und nach ausgeschlossen, das Gebiet der gewünschten Konfigurationen demnach sukzessive eingeengt: Signale mit „body“ und „Sack“ sowie keine „poppige“ Snare und „Keyboard“-Dopplungen funktionieren nur mit ihren (negativen) Bezugspunkten.

Ganz im Sinne der gewollten Sonderposition bewertet Sören den Problemsong der Session nach gelungenen Takes als „absolut coole[n] Song“ (S. 53), vor allem wegen des Vorkommens verschiedener Stile: Jazz nach dem „Riesenalarm“ (S. 47) auf den Becken, Disco im neuen Tempo, Hard Rock oder gar (Heavy) Metal im zügigen Anfangspart (S. 53), wobei man eine derartige Ansammlung von Stilen genauso gut als eklektisch bezeichnen könnte. Im Sinne der Funktionsfähigkeit innerhalb des Produktionsfeldes und hinsichtlich der Situation bezüglich des bereits gesetzten und erneut zu setzenden Einsatzes in Form einer zu etablierenden Sonderposition basierend auf der Einschätzung der Relevanz kompositorischer Leistungen ist eine solche Bewertung (und auch die Komposition eines derart komplexen Songs) jedoch nachvollziehbar. Sörens Ablehnung der von Felix wohl als Lob intendierten Radiohead-Assoziation (S. 52), also der Versuch der aktiven Gestaltung der Diskursentstehung bezüglich der zugeschriebenen Eigenschaften des Bandsounds, deutet ebenfalls darauf hin und wird von Sören während der Diskussion der Genre-Zuordnung seines Bandprojekts weitergeführt: Die von mir vorgeschlagene Einordnung als „Synth(ie)-Pop“ lehnt er mit dem Verweis auf Delphic oder A-HA – ohne z.B. die mit diesem Genre ebenfalls oft assoziierten Depeche Mode zu nennen – ab, obwohl z.B. Sänger Michael gerne und oft mit Falsett arbeitet, ähnlich A-HA's Morten Harket, und synthetische Elemente im Bandschaffen relativ präsent sind (S. 62). Damit ist nicht gemeint, dass die von mir vorgeschlagene Bezeichnung, et-

⁶⁷⁸ Vgl. zum Konzept der steigenden Authentizität bei sinkender Anzahl technischer Vermittler u.a.: MOORE, Rock, S. 157; MIDDLETON, Popular Music, S. 90.

wa legitimiert durch meinen akademischen Hintergrund, die einzig zutreffende wäre, sondern dass die völlige Ablehnung selbst partieller möglicher Zugehörigkeit zu einem Genre bemerkenswert ist. Das Hervorheben vieler verschiedener Parts abseits der etablierten Formen in Songs neben klanglichen Experimenten als Hauptkriterien der Selbstverortung in der selbst vorgeschlagenen Kategorie „Mad Pop“ verdeutlicht den Anspruch der Band, als möglichst unabhängig von gängigen, den Mitgliedern konservativ erscheinenden Mustern von Radiomusik zu wirken. Weder die anfänglichen Vergleiche mit Coldplay, noch die späteren mit Muse oder die – sehr generelle – Einordnung in den Bereich Rock-Pop sind demzufolge nach Sörens Meinung treffend, wenn auch alle drei Assoziationen nicht zu weit hergeholt sind: Die älteren klavierbetonten Titel und der Gesangsgestus des Sängers in diesen klingen den frühen Coldplay nicht unähnlich, obwohl derartige Zuordnungen natürlich stets für eine Vielzahl von Bands je nach ausgewählten Elementen möglich sind; hier wäre es die besagte Konzentration auf Klavier und Michaels Gesangsattitüde. Der erhebliche Sprung zur Muse-Assoziation, den weder Felix noch ich selbstständig vollziehen (S. 62), veranschaulicht dies, bedient sich doch Matthew Bellamy, Sänger von Muse, ebenfalls häufig des Falsetts, während der popmusikalische Unterbau gegenüber Coldplay sich deutlich druckvoller gestaltet – kongruent zur momentanen Zielstellung von Sörens Bandprojekt als klanggewaltiges Live-Event. Sind ihm konkrete Vergleiche zu eng, scheint die Deskription als „Rock-Pop“ zu diffus zu sein, womit der Prozess der Eingrenzung eines Bereiches klanglichen Schaffens unter dem Namen „Mad Pop“ durch Klassifizierung samt anschließender In- oder Exklusion existierender Deutungsmuster – Queen, Foals und Porcupine Tree versus Radiohead, Coldplay und Muse – die Struktur des selbsterschaffenen Klangphänomens – zumindest für die Rezipienten von jenem – konstituieren, obwohl Elemente mit vermeintlich etablierten und deshalb verpönten Klangmustern übereinstimmen können, ja müssen, wie in der Zusammenfassung dieses Kapitels zu sehen sein wird.

Insofern ist Felix' Vehemenz gegenüber Sören bei seinem Versuch der Partizipation an der Gestaltung jenes Alltagsdiskurses, der das Klangdesign strukturiert, verständlich: Sören spricht mehrfach davon, etablierten, tradierten Formen zu entsagen, weswegen Felix seinem Verständnis von „Indie“ nachgehend⁶⁷⁹ entsprechende Besonderheiten im Mix abseits gängiger Konventionen vorschlägt (Z. 441-446). Das Herausarbeiten der ungewöhnlichen Schlagzeugspielweise, welches sich als Besonderheit durch das gesamte Album ziehe und entsprechend hervorzarbeiten wäre (Z. 500-504), reflektiert jenen Anspruch, nur eben auf der Signalebene. Die Mix- und Nachbearbeitungs-Ebene ist in diesem Projekt Mischer und Produ-

⁶⁷⁹ Zur Auseinandersetzung mit der Frage, was Indie sein kann, soll und möchte: vgl. FONAROW, Empire.

zenten vorbehalten, vermutlich aus diesem Grund gelingt Felix es nur unter großen Mühen, seine diesbezügliche Idee einzubringen. Er kann jedoch bei der Modifikation des Klangs auf der Signalebene ohne größere Probleme seine Vorstellungen umsetzen: Der Vorschlag, bei einem „Disco“-ähnlichen Song möglichst trockene Signale zu ermöglichen, dürfte auf dem Wissen um die ubiquitäre Verwendung von Drum-Computern in den Hochzeiten des Genres basieren – jene verfügten über keinen natürlich klingenden Schlagzeug-Sound und mittels Sample-Basis weiterhin über keinen natürlichen Hall-Raum, der durch Felix' Idee weitgehend neutralisiert wird. Zusätzlich legt Sören als weitere dämpfende Maßnahme ein Handtuch auf die Snare und klebt Moongel zur Resonanzreduktion auf das Fell der Snare, womit der Klang sich immer mehr dem hier herangezogenen Orientierungspunkt annähert (S. 59). Einmal mehr treten die verschiedenen Diskurse und ihre Reibungspunkte hervor: Das Diskutieren über die Soundoptimierungen zielt sowohl auf den Legitimationsdruck als auch auf die Notwendigkeit klanglicher Besonderheiten als Indie-Formation ab, während der Grund für die Inklusion des Instrumentaltitels in die Track-Liste der CD der Erfolg des Titels im Live-Kontext der Band ist, nur hat der hier erzeugte („Disco“-)Sound mit dem eines Konzerts der Band wegen der dafür notwendigen Präparationen des Drum-Sets relativ wenig zu tun.⁶⁸⁰ Ersichtlich werden die dadurch mitunter entstehenden, nicht hinterfragten Diskrepanzen, wenn Sören den gewünschten Klang einer zusätzlichen Tom als „richtig übel“ (S. 61) beschreibt und wir aufgrund seiner Unzufriedenheit mit der bisher aufgenommenen Tom des Sets aus dem Lager eine alte holen. Die Begründung für einen möglichst anderen Sound des zusätzlichen Set-Elements ist die Live-Situation, in welcher der Sänger das rhythmische Pattern Sörens mit eben dieser Tom doppeln würde, d.h., der Live-Sound spielt in dieser Konstellation wiederum eine maßgeblich strukturierende Rolle (S. 61). Wieder umgekehrt argumentiert Felix im Falle der nur virtuell eingespielten Orgel: Der Sound einer echten Orgel wäre, gerade entgegen des veränderten Sounds der virtuellen Variante mittels der nachträglichen Tempoveränderung, für das Gesamtkonstrukt des Songs gewinnbringend (S. 63). Man hätte demnach nicht nur eine höhere Qualität bei den Schlagzeugsignalen, sondern zusätzlich noch ein weiteres Problem der bisherigen Produktion durch die eigentlich unerwünschte Einmietung in das Oberklassestudio gelöst; der Legitimationsdiskurs überschreibt somit einmal mehr den für Studioprozesse im Grunde paradoxen Live-Anspruch, denn die Band hat keine echte B3- oder C3-Orgel bei Konzerten zur Verfügung.

⁶⁸⁰ Ich möchte festhalten, dass es sich um bloße Feststellungen handelt, die nicht wertend gemeint sind, weil der Charakter der Popmusikproduktion von disparaten und manchmal zuwiderlaufenden Aussageformationen, also Diskursen, in eben jener Weise wie hier beschrieben, strukturiert wird, es sich also um ein normales Phänomen handelt.

2.3.5 Zusammenfassung: Vom Kampf um den Klang durch bzw. der Selbstverortung

Der berechtigten Forderung Simon FRITHS, einen der zahlreichen Fehlschläge der popmusikalischen Albumproduktion anstelle der retrospektiv als beachtenswert eingestuften kommerziellen Erfolge zu untersuchen⁶⁸¹, kann anhand des vorgestellten Fallbeispiels in Ansätzen entsprochen werden. Einschränkend ist lediglich der Umstand, dass es sich nicht um die initiierte Produktion einer Plattenfirma handelt, auf die seine Aussage, die gesamten nichtklanglichen Aspekte des Marketings, der Distribution, der Logistik etc. bedenkend, ebenfalls abzielen scheint. Vielleicht kann man seine Äußerung aber erweitern: Nicht nur Plattenfirmen verbringen geraume Zeit damit, Fehlschläge zu produzieren, sondern unterhalb dieser Ebene vollziehen sich teilweise ähnliche Prozesse unter Mitwirkung von Musikern, Tontechnikern und Produzenten, an deren Ende an Labels z.B. nur wegen ihrer Fähigkeiten zur Bewerbung und Distribution herangetreten wird.⁶⁸² Mit Fehlschlag ist in diesem Zusammenhang gemeint, dass der antizipierte Mehrwert nicht erzielt werden konnte und es sich dadurch um ein Verlustgeschäft handelt. Die übliche Konsequenz langanhaltender Erfolglosigkeit ist eigentlich das Fallenlassen der Bands durch Labels. Ein Vorgang, welcher durch die ungewöhnliche Konstellation der Akteure dieser Formation und eine fehlende Label-Anbindung im engeren Sinne, d.h. Vorstrecken von Mitteln für die Produktion und anschließendes Marketing, nicht stattfand. Dementsprechend kann an diesem Beispiel indirekt eine Variante abgeleitet werden, wie Positionen, Positionierungen und Relationen sich im Laufe einer längeren Zusammenarbeit innerhalb des Feldes der populären Musikproduktion verändern können. Die in das Spiel um Profitabilität eingebrachten Ressourcen des Produzenten waren bzw. sind noch immer enorm und gewähren ihm umfassende Weisungsbefugnisse bei der Produktion des ersten Albums der Band, was seine namentliche Nennung bei den Songwriting-Credits an zweiter Stelle hinter seinem Sohn, über den besagte Verbindung zur Formation überhaupt zustande kommt und diese so dauerhaft machen dürfte, und den „produced by“-Credits zeigt. Die vorhandenen finanziellen Kapazitäten, welche ihm erlauben, ohne marktübliche Vorauszahlungen und Profite durch das Projekt mehrere Jahre – ein nicht nur für Popmusikverhältnisse sehr langer Zeitraum – in die Band unter Bereitstellung seiner technisch-instrumentalen Fähigkeiten im Studio zu investieren sowie seine kompositorische Erfahrungen samt etabliertem Netzwerk zu Funk und Fernsehen konstituieren seine Position innerhalb der Hierarchie und machen nach-

⁶⁸¹ FRITH, *Performing Rites*, S. 60.

⁶⁸² Vgl. die diesbezüglichen Gedankengänge bzw. das Vorgehen der Bands oder Produzenten in den Sessions der Studios TL, FSC und hier Studio E in den Abschnitten 6.1 bis 6.3 des Anhangs. FRITH ist sich dieses Umstands mit Sicherheit bewusst.

vollziehbar, warum Sören sich erst nach mehreren Jahren und einem – nach Bandverständnis unter Beachtung der überdurchschnittlich guten Voraussetzungen gescheiterten – ersten Versuch, kommerziellen Erfolg zu erlangen, mit seiner Forderung erneuter Aufnahmen zugunsten eines anderen Schlagzeugsounds durchsetzen kann. Die zu Beginn der Projektarbeit jungen, Anfang bis Mitte 20 Jahre alten Musiker sind inzwischen in ihrem dritten Lebensjahrzehnt angekommen, verfügen ausnahmslos über Studienabschlüsse oder feste Jobs, somit auch über perspektivisch funktionierende Alternativen des Lebensunterhalts, und sind seit Jahren in dieser Band aktiv. In Kombination mit der extern geäußerten und bandintern geteilten Kritik am Erstlingswerk stellt das genügend Anlass und Substanz für eine gemäßigte Neudefinition der Verhältnisse dar, z.B. mittels der von Sören gewählten Strategie der externen Studionutzung. Die sowohl bezüglich der Studioprozesse als auch anwesenden Akteure ungewöhnliche Session – Overdubben von Drums auf Instrumentalspuren, ein sehr kurzer Zeitraum, die Einmietung in einem bekannten Studio als externe Akteure und Abwesenheit des Produzenten – verdeutlicht die disparaten Aussageformationen folgende Funktionsweise der Klangerzeugung. Zudem kann davon ausgegangen werden, dass mir der Zugang zum eigentlichen Studio der Band oder dieser Session bei Anwesenheit von Dieter verwehrt worden wäre.

Trotz akademischer Bildung Sörens und spezialisierter Qualifikationen Felix' in seinem Feld, belegt mit entsprechenden Produktionen, können beide dem stets vorhandenen Legitimationszwang des Feldes – gemessen am zu erreichenden kommerziellen oder von externen Akteuren⁶⁸³ proklamierten künstlerischen Erfolg – nicht entgehen, der in diesen Zusammenhängen durch die generierte Instabilität der Hierarchien noch verstärkt wird: Jene harte Kritik an den Signalen – ermöglicht durch Dieters Abwesenheit, denn mit Rücksicht auf die zahllosen Vorteile und daran gekoppelten Abhängigkeiten würde sich im Interesse der gemeinsamen Arbeit wahrscheinlich keiner der beiden in seiner Gegenwart so drastisch äußern – kann der Produzent mittels endloser Kontrollmöglichkeiten ggf. ebenfalls formulieren, wodurch die pedantische Arbeit an den einzelnen Signalen einerseits, das Eingrenzen des Bandsounds anhand der Positionierung als „Indie-Band“ und den damit einhergehenden Ausschließungen diverser unerwünschter Klangkonfigurationen andererseits erst notwendig wird. Vom Standpunkt der versuchten Loslösung von der allumfassenden Weisungsbefugnis Dieters ist der notwendige Rückgriff auf seine Expertise beim Anlegen der Projekte wiederum gleichzeitig ungünstig für dieses Anliegen – sobald er nicht die Session leitet, stockt diese mangels entsprechender Vorbereitung bzw. Wissen – und erhellend bezüglich der mittels Arbeitsteilung bedingten Abhängigkeiten der Musiker von ihm, die durch Felix als Verantwortlicher des Schlagzeug-

⁶⁸³ Gemeint sind z.B. Vertreter der Medien, d.h. Radio, Fernsehen, Printmedien, Internet-Blogs etc.

sounds in diesem Kontext vertreten wird. Die im Verhältnis zu Dieter deutlich geringeren finanziellen Verfügbarkeiten und technischen Kompetenzen von Sören machen sich in der stark begrenzten Zeitspanne, in welcher besagte Mitschnitte stattfinden, gelegentlichen, z.T. terminologisch begründeten Missverständnissen mit Felix und seinem Befolgen der Weisungen Felix' bemerkbar: Klicktracks anlegen, Aufbau, Nachbereitung der Signale, Lösungsvorschläge für technisch-akustische Probleme – Klick, Becken, Kopfhörermixe, Spielbewegungen, was klingt „natürlich“ – und Umsetzen von Mix-bezogenen Wünschen hängen alle von Felix' Kompetenzen ab. So betrachtet ist das Studio kein sonderlich Musiker-freundlicher Ort: Gewohnheiten müssen modifiziert, Leistungen wieder und wieder erbracht, Auf- und Anforderungen in knapper Zeit in hoher Qualität erfüllt und Kontrollmöglichkeiten dessen, was abseits des jeweiligen Instruments geschieht, abgegeben werden. Seine imaginiert-gewünschten Veränderungen versucht Sören durch einen Wechsel der Aufnahmelokalität – denn anders kann er sie nicht erreichen – samt Personal zu ermöglichen, allerdings benötigt er dazu wiederum einen anderen Vertreter der technisch versierten Studiozunft, Felix. Dadurch ist das Prinzip der Kompetenzabgabe in beiden Fällen nahezu identisch: Sören überlässt sowohl dem Bandproduzenten Dieter als auch Felix weitgehend die technischen Aspekte vom Aufbau bis zur Nachbearbeitung und äußert sich nur anschließend zustimmend oder ablehnend zum Klang, wodurch neue, durch ihn nur an der Quelle des Signals auf Weisungen des technischen Personals durchführbare Modifikationen notwendig werden oder eben nicht.

Die schwierige Situation Sörens durch das Erzeugen eines instabilen Hierarchiezustandes bezogen auf den Erhalt der Vorteile samt produktivem Arbeitsklima bei gleichzeitiger Beschneidung der Weisungsbefugnisse Dieters zugunsten eines angenommenen besseren Resultats strukturiert sein Verhalten zweifach als Wächter und Bewacher: Zunächst in Form der antizipierten Genauigkeit, welcher die Resultate dieser Session durch die ungewöhnliche Reihenfolge genügen müssen und weiterhin als Bewahrer von ihm als unverrückbar oder als im Falle von Veränderungen zu gefährlich für die vorteilhaften Beziehungen empfundenen klanglichen Teilkonfigurationen. Da die an dieser Auseinandersetzung beteiligten Akteure mit der Formation vor allem aufgrund persönlicher Bande verbunden sind, Dieter über familiäre Beziehungen zum Frontmann Michael und Sören über die langjährige Freundschaft zu Felix, und Sören um die zahllosen Vorteile in diverser Hinsicht und der daraus resultierenden Abhängigkeit weiß, versucht er die verschiedenen Positionen auszutarieren: Veränderungen an den Signalquellen sind zulässig, alle weiteren vorgeschlagenen Veränderungen werden größtenteils geblockt. Felix ergeht es ähnlich: Der Zugang zum – bis auf die Anzahl von Galgenstativen – hervorragend ausgestatteten Studio gebietet bestimmte Verhaltensweisen, die er

keinesfalls verletzen möchte. Weder Felix noch Sören verfügen – selbst gemeinsam – über alternative Ressourcenakkumulationen, die eine weitergehende Veränderung der Hierarchien, gefolgt von Verlusten momentan verfügbarer Ressourcen, möglich oder erstrebenswert scheinen lassen, sofern am Ende der gemeinsamen Bemühungen ein Tonträger mit Inhalt bzw. Material für diesen stehen soll – der Abbruch jener Arbeitsbeziehungen ist schließlich möglich, liefe indes diesen und ihren Interessen zuwider. Keiner von beiden käme daher auf die Idee, entgegen den Wünschen Dieters Spuren, Songs oder Mikrofone zu unterschlagen und die Situation weiter anzuspannen oder die im Studio parallel laufende Session tatsächlich abzubauen.

Der Konflikt um den Bruchteil einer popmusikalischen Produktion und die Vehemenz, mit welcher dieser geführt wird, verdeutlicht, dass es sich nicht nur um rein handwerkliche Entscheidungen handelt, sondern der Klang eines Instruments und dessen Bewertung bereits auf dieser Ebene die Optionen einer möglichen Bewertung sowie Positionierung im Feld der Popmusik aus Sicht der Musiker, aber auch externer Akteure bewirken sowie eingrenzen. Die diskursiven Zuschreibungen bestimmter Klangeigenschaften als Teil der Phänomenstruktur bestimmter Genres, d.h., der aus diesen Phänomenen entstehenden bzw. auf ihnen basierenden Deutungsmuster und umgekehrt, legen mittels – in diesem Fall begünstigt durch die unfreiwillige Vorproduktion – Ausschließung von unerwünschten Klangformen entlang der selbst vorgenommenen Diskurse zur Positionierung – „Indie“ und „live“ – der Band fest, wie gearbeitet wird. Die anfängliche Absicht einer Platzierung im Medienkanon, z.B. Radio und Fernsehen, zwecks Profiterzielung wird nach ausbleibendem Erfolg zugunsten einer Positionierung aufgegeben, welche der gegenwärtig wahrgenommenen Situation und der Selbstverortung der Musiker durch die Konzentration auf vermeintlich maßgebliche Kernkompetenzen, die Komposition und das Arrangieren komplexerer Songs, und ihren individuellen Vorstellungen adäquat zu sein scheint. Allerdings hilft diese Neuorientierung nur bis zu einem begrenzten Punkt, das weitere Funktionieren des Konstrukts ohne deutlich wahrnehmbare Fortschritte aufrechtzuerhalten, wie Sören zu Beginn der Session konstatiert. Der Versuch, das Bestmögliche aus jenen Prozessen herauszuholen, wird in dieser Studiosituation von drei Hauptdiskursen strukturiert: Der Legitimationsdiskurs gegenüber Dieter bezogen auf die Qualität der Signale, der „live“- oder Echtheits-Diskurs als Legitimationsstrategie für bestimmte Spiel- und Recording-Techniken sowie der Positionierungsdiskurs der Band im „Indie“-Bereich bzw. als „Mad Pop“, welcher zu besagten Konflikten bezüglich des Sound-Designs zwischen Felix und – stellvertretend für Dieter – Sören führt. Je nach Song wird zwecks Klassifikation einer der drei, wenn auch nicht ausschließlich, evoziert, wobei die Diskrepanzen

zwischen zweitem und dritten bezüglich des Anspruchs auf Besonderheiten versus Eindruck einer spieltechnischen Echtheit eigentlich schwer vereinbar sind: Die Konzentration auf kompositorische Elemente wird einmal genutzt, um zu erklären, warum ausführliche, live nicht reproduzierbare Modifikationen am Klang diesen als zum Vorteil reichend akzeptiert werden, während andere Klanggestaltungen der narrativen Struktur einer vermeintlichen Live-Situation zu folgen hätten. Überhaupt ist der Aufwand, mit dem versucht wird, einen kohärenten Spieleindruck des Materials, also eine Art „Echtheit“, um den noch stärker konnotierten Terminus „Authentizität“ zu vermeiden, zu erreichen mitunter fast absurd hoch: Tracks werden bis auf die Vocals gemeinsam eingespielt, d.h., eine pseudo-Live-Situation wird gegenüber Klangoptimierungen und „kalt[em]“ Overdubbing (S.49) in der Studioproduktion zugunsten der Vermeidung eines „zu stoff[en]“ (S. 54) Eindrucks präferiert, Übergänge werden für Schnittmaterial mitgespielt, der daraus entstehende, „echte“ Klang eines Drum-Sets oder jener einer extra einzuspielenden Orgel seien erstrebenswert, zu präzise Gitarrendopplungen wiederum unerwünscht etc.

Obwohl jedem Hörer klar sein sollte, dass im Studio u.a. massiv editiert wird, soll dies dennoch so geschehen, dass es sich möglichst unbearbeitet anhört. Ähnlich paradox, aber den Anforderungen bestimmter Diskurse der Popmusik entsprechend, mutet die Humanize-Funktion gängiger DAWs an, welche zu exakt programmierte MIDI-Daten durch Hinzufügen von Ungleichmäßigkeiten menschlicher erscheinen lässt. Natürlich beschränkt sich dieser Pop-immanente Anspruch auf perfekte Fehlerhaftigkeit nicht nur auf dieses Projekt, hängt jedoch hier mit den Schwierigkeiten der Herausarbeitung relevanter Alleinstellungsmerkmale im Pop-Kanon zusammen. Sörenss Ablehnung vorgeschlagener Zuordnungen oder Assoziationen mit erfolgreichen Bands berührt eine grundsätzliche Problematik relativ unbekannter Bands: Die Rahmenbedingungen im vermeintlich wichtigsten Kerngebiet der Klangkonfigurationen sind in vieler Hinsicht enorm begrenzt. In der Instrumentalbesetzung der Band finden sich beispielsweise keine großen Neuerungen, jene von Sörenss Formation ist mit Schlagzeug, Bass, Gitarre, Keys und Gesang weitverbreitet. Gleiches gilt für die Harmonik, die wie der größte Teil der popmusikalischen Klangkonfigurationen auf den seit Jahrhunderten etablierten Harmonien und Skalen des diatonischen Spektrums basiert, die verwendete Sprache, Englisch, und die sachten Abweichungen von Standard-Song-Formen oder der Verwendung krummer Taktarten, die trotzdem im Back Beat-Feeling bleiben. Die Ausdifferenzierung der populären Musikproduktion brachte die Normalisierung all jener Aspekte geordnet nach Genres mit sich. Gibt es in der Popmusik kein vergleichbares Stimmideal wie in den verschiedenen Epochen der traditionellen abendländischen Musik, so existieren doch nur begrenzte, gen-

respezifisch akzeptierte Gesangsformen (Growlen, Screamen, Falsett, Clean, Belt etc.) und präferierte Stimmlagen – die Anzahl der Bass-Sänger gestaltet sich z.B. überschaubar. Lediglich Stimmtimbre der Sänger(innen) und Sound der Formationen können zur Unterscheidung beitragen, differenzieren indes nicht in so einem starken Maße, dass Zuordnungen durch andere Musikgruppen des eng bestellten Musikmarktes nicht möglich wären. Eine vermeintliche Besonderheit der klanglichen Konfigurationen stellt sich nur dann ein, wenn diese diskursiv, hier der Live-Anspruch, und durch weitere Akteure konstituiert wird⁶⁸⁴, womit verständlich sein sollte, warum Musiker, in diesem Fall Sören, zahlreiche Assoziationen – je nach eingenommener Position – entschieden bestreiten: Der Mehrwert des jeweiligen Projekts liegt in ihren Augen in der Singularität der klanglichen Konfigurationen; Behauptungen, die durch Vergleiche bzw. Verweise auf ähnlich klingende Konfigurationen an Legitimität verlieren. Im gleichen Augenblick ist jedoch klar, dass ein zu weites Entfernen von bekannten Formen dem Projekt nicht nützen, sondern eher schaden würde: Selbst Hörer komplexerer popmusikalischer Strukturen erwarten einen Refrain und eine Hook, d.h. ein begrenztes Erfüllen Ihrer Erwartungen und Möglichkeiten der Orientierung. Um die notwendige Massentauglichkeit, verstanden als Möglichkeit für Hörer, Neuerungen basierend auf ihrem durch bisher ihnen bekannte Klänge konstituiertem bzw. ihrem sich aus den Auseinandersetzungen mit Klängen konstituierendem Wissen nachvollziehen zu können, wissen sowohl Dieter und für ihn stellvertretend Sören. Wenn bereits letztgenannter als Berufsmusiker und damit einhergehender, höherer Wissensakkumulation bezüglich klangbezogener Varianten Probleme bei der Einordnung gewisser Vorschläge Felix' hat, wären Irritationen bei der aufzubauenden Hörerklientel der Formation und Schwierigkeiten bei der Anschlussfähigkeit der Muster hinsichtlich soziokultureller Ereignisse demzufolge wahrscheinlich⁶⁸⁵. Zwei hart links und rechts im Panorama positionierte Mono-Drum-Tracks scheinen dann für sie und damit auch den Produzenten doch zu avantgardistisch zu sein.

⁶⁸⁴ WICKE, Formation, S. 164.

⁶⁸⁵ Der intendierte, spezielle Effekt funktioniert nur im sweet-spot einer Anlage oder mit Kopfhörern, während z.B. die Distanzen bei größeren PAs dazu führen könnten, dass ein Teil des Publikums schlicht einseitig Mono-Drums hört oder der Klangeindruck der Drums generell auf Ablehnung stößt, die Diskrepanzen zwischen Studio und „Live“ noch evidenter werden usw.

2.4 Der Produzent als ausführender Akteur

Bei den in diesem Kapitel analysierten Studiosessions sind die Aufnahmen abgeschlossen und die Verarbeitung der erhaltenen Signale und Daten wird oder wurde begonnen. Der Produzent oder Tontechniker arbeitet gemeinsam mit den Musikern, von denen meistens die mit Weisungsbefugnissen ausgestatteten Bandleader und interessierte bzw. verfügbare Akteure der Formationen vertreten sind, an der Fertigstellung eines für alle zufriedenstellenden Produkts. Mit mir befanden sich jeweils drei, vier oder sogar fünf Personen in den auch räumlich unterschiedlich großen Studios, daraus resultierten zahlreiche Interaktionen und Gespräche. In der relativ kleinen Regie des Studios PI war außer mir noch ein neuer Praktikant anwesend, d.h. eine zweite für die Künstler unbekannte Person. In der größeren Regie des Studios FSC wiederum wurde meine Anwesenheit nach Aussage des Produzenten und der Künstler in der ersten Session kaum wahrgenommen, in die Interaktionen der darauffolgenden beiden Sitzungen wurde ich dann aber doch einbezogen. Dies geschah aufgrund des Interesses des Produzenten Gus' an meiner Forschungsarbeit und Wertung des Geschehens, ferner meiner Anwesenheit in einer anderen Session von Ellen, mit der ich dann vergleichen konnte, woraus ihr Interesse resultierte, und der von mir mit Sebastian geteilten Tätigkeit an Musikschulen. Im Gegensatz zur Session, die im Abschnitt 2.3 beschrieben wurde, waren beide Produzenten Inhaber der genutzten Räumlichkeiten, wodurch fremdbestimmte Einschränkungen diesbezüglich entfielen. Da in dieser Hinsicht also klar sein müsste, wer die Produzentenrolle in diesen Konstellationen einnimmt, ist die spannendere Frage, welche Inhalte dieser Rolle mittels der Interpretation individueller Positionierungen im Feld von den jeweiligen Musikern und Produzenten selbst zugeordnet werden. Weiterhin wird thematisiert, inwiefern trotz technisch sowie soziokulturell im Vergleich zur Pop-Rock-Musik anders gelagerten Anforderungen an den klanglichen Aufzeichnungs-, Bearbeitungs- und dem damit verbundenen Positionierungsprozess die Arbeitsteilung zwischen Musikern und technischem Personal mit einer nahezu übereinstimmenden, weitgehenden Abhängigkeit einhergeht. Ferner wird untersucht, wie die Akteure eines sich selbst oftmals als besonders künstlerisch verstehenden Teils des Feldes versuchen, sich diskursiv gegenüber anderen Teilen des Feldes der populären Musikproduktion zu positionieren.

2.4.1 Vom Rollenverständnis des Produzenten – „No, no, no, I don't want my bass to sound like that!“ und durchs Bild wehende Büsche

Anders als Produzent Yves oder Dieter⁶⁸⁶ arbeiten die Produzenten Gus und Nils offenbar während des gesamten Prozesses der Aufnahmen und Nachbearbeitungen relativ eng mit den Musikern zusammen, um vor allem deren Wünsche und Vorstellungen entsprechend ihren Möglichkeiten umzusetzen. Sebastian und Ellen gehen anscheinend davon aus, dass Gus mittels seiner – später noch genauer zu betrachtenden – Kompetenzen das Gesamtkonstrukt der jeweiligen Songs überblickt und sind dementsprechend mal mehr oder weniger überrascht bzw. irritiert, wenn diese Annahme nicht bestätigt wird: Sei es das Korrigieren von Parts, ein eigentlich rein technischer Vorgang, bei welchem die Musiker nicht anwesend sein müssten (Z. 1-4), das noch ausstehende und für Ellen uninteressante Editieren der Gitarrenparts (Z. 42 f.) oder wenn tonale oder Timing-Probleme noch nicht verbessert sind (S. 75). Andererseits begreifen beide Gus als eine Art Erfüllungsgehilfen, dem sie ihre umzusetzenden Vorstellungen mitteilen: Gesangslinien werden Ellens Wünschen folgend korrigiert, verschoben und mit Hall oder Delay versehen (Z. 136-153; S. 75, S. 79 f.), Gitarrenparts nach Sebastians Weisung modifiziert (S. 104), bereits gespielte Parts wie Percussion oder Drum-Pick-Ups einfach geschnitten (Z. 12 f., 796-801). Gus trägt zu dieser Rolleninterpretation seiner Tätigkeit auch bei, indem er die Entscheidungsgewalt oft an Sebastian oder Ellen delegiert: So fragt er erstgenannten, ob die von ihm eingeschlagene Richtung bei einem Song dem entspreche, was Sebastian sich vorstelle (Z. 59 f.), erkundigt sich nach eventuell von ihm überhörten Problemen (Z. 561 f.) oder überlässt grundlegende Entscheidungen bezüglich des Einsatzes von Effekten ganz ihm (Z. 148-157). Er versteht seine Tätigkeit offenbar eher als Ratgeber im Rahmen seiner Kompetenzen. Erst wenn die Musiker nicht weiterwissen oder Gus aufgrund seiner Erfahrung abschätzen kann, dass bestimmte Entscheidungen, Wünsche oder Erwartungen der Musiker dem völlig entgegenstehen, was seiner Meinung nach gewinnbringend oder zielführend bzw. beim aktuellen Stand der Arbeit sinnvoll wäre, greift er ein – mitunter gegen die Wünsche von Sebastian und Ellen: Das Eingehen auf Details am Kontrabass-Klang oder Mix der Gitarre solle zu einem späteren Zeitpunkt geschehen (Z. 68-71, 550-562), vermeintliche Einschränkungen durch Genre-Konventionen seien vernachlässigbar (Z. 139-149), das Arbeiten am Vokal-Hall habe, als Ellen ihre Unsicherheit äußert, Priorität (S. 113), die Strukturierung von klanglichem Material geschehe durch Dynamik und sei in bestimmter, Ellen eigentlich missfallender, Form notwendig (Z. 785-795) und die Reihenfolge der Songerarbeitung

⁶⁸⁶ Vgl. Kapitel 2.2 und 2.3.

beeinflusst er in der Hoffnung, eine klarere Vorstellung der jeweiligen Songs entwickeln zu können, ebenfalls partiell (Z. 866-869).

Primär leitet er Sebastian und Ellen jedoch durch die Projekte und erläutert die von ihnen übersehenen Konsequenzen bestimmter Entscheidungen, so beim Anpassen der Laustärken des Vokalquartetts und dessen Panoramapositionen (Z. 692-708; S. 110 f.), dem vermeintlich gelösten Problem der Verlängerung des Kontrabasses sowie dem ebenfalls nicht so einfachen Herausschneiden der Perkussion (S. 72 f.), oder er erklärt kommende Arbeitsschritte, welche Kritikpunkte ggf. obsolet werden lassen (Z. 125-130). Im ersten Fall muss der gesamte Mix der vorherigen Passagen mit Vokalstimmen neu vorgenommen, im zweiten und dritten müssen durch Schneiden und Einfügen komplett neue Parts gebaut werden, denn die Rhythmusgruppe wurde gemeinsam aufgenommen, wodurch die herausgeschnittene Perkussion als klangliches Artefakt auf der Bass-Spur zu hören wäre. Im vierten Fall handelt es sich um eine zu schreibende Lautstärkeautomation etc. Nicht immer ist das Umsetzen oder Befolgen von Weisungen der Musiker ohne weiteres möglich, denn neben den üblichen Problemen der Verbalisierung von Klang kommt hinzu, dass Gus, Sebastian und Ellen sich wegen Gus' überschaubaren Deutsch-Kenntnissen auf Englisch verständigen müssen: Sebastian und Ellen einigen sich auf Deutsch relativ zügig, dass ein Fehler zu hören ist, Gus jedoch bleibt durch die Sprachbarriere diese Erkenntnis so lange verschlossen, bis die Musiker ihm die entsprechende Passage vorsingen (Z. 30-37). An anderer Stelle benutzt Sebastian das seiner Meinung nach deutsche Äquivalent als Ausdruck einer allgemeinen Zufriedenheit, die im Englischen jedoch vorhandene Probleme impliziert: „In general it's okay.“ – „What's your probl- ?“ – „I don't have a problem!“ (Z. 611-613) Vielleicht einer der Gründe, warum Gus lieber direkt mit Sebastian und Ellen am Material arbeitet, anstatt sich der Mehrdeutigkeit schriftlicher Hinweise oder Emails in einer Fremdsprache für alle Beteiligten auszuliefern, denn in der Studiosituation können Sachverhalte durch Hören und Nachfragen zeitnah und zügiger geklärt werden.

Zusätzlich erschwerend scheint für alle Beteiligten, aber besonders für Gus, die fragmentierte Form des Arbeitens in Kombination mit der ungewöhnlich hohen Komplexität des Projekts zu sein. Mehrfach wird die als hoch empfundene zeitliche Distanz zwischen den letzten Arbeitsschritten und den aktuellen Sessions deutlich: Ellen hat vereinbarte Korrekturen an ihren Vokalspuren vergessen und ist deshalb über deren Klang verwundert, Gus kann sich nicht mehr genau erinnern, wie viele Takes davon vorhanden sind, Sebastian geht es ebenso (S. 73 f.) und er muss sich in das Arrangement eines anderen Titels, der zudem noch auf einer Komposition von Ellen basiert, erst einmal hineinhören (S. 106). Alle Beteiligten sind infolge dessen

verständlicherweise bei einigen Songs nicht in der Lage, deren Gesamtklang konstruktiv selektiv wahrzunehmen. Einmal entscheidet Gus sich daher für das Stummschalten verschiedener Instrumente (Z. 52-57), ein anderes Mal bittet Sebastian darum (S. 106). Wenn schon der Komponist und Arrangeur der Tracks Schwierigkeiten hat, Probleme zu orten bzw. die Treue der Umsetzung seiner ausgeschriebenen Arrangements zu überprüfen, ist Gus' Verwirrung angesichts der Vielzahl von Musikern, bei einigen Songs sind es insgesamt 14, von denen teilweise einige die Instrumente wechseln, der Komplexität des Materials und der zeitlichen Distanz nicht weiter verwunderlich, für die Musiker durch die mittels der Arbeitsteilung vorhandene Abhängigkeit von Gus aber zugleich problematisch.

Diese Form des beratenden Arbeitens ist für Gus vermutlich projektgebunden, wie aus seiner Äußerung am Ende der drei Tage gefolgert werden kann: Wenn er nach seinem Dafürhalten wirklich der Produzent des besonders schwierig zu mischenden Songs wäre, würde er die aktuelle Mischung vollständig löschen und von vorne beginnen – sehr zum Schrecken von Ellen (Z. 842-850). Seine Rolleninterpretation als Ratgeber könnte daher auf den genannten Faktoren beruhen: Erstens handelt es sich um ein sowohl klanglich-kompositorisch als auch technisch besonders komplexes Projekt, da die Songs nur bedingt bekannten Formen folgen, verschiedene, ungewöhnliche Taktarten aufweisen, innerhalb der Tracks in den Stilen wechseln und ferner in Gruppen aufgenommen wurden, was zu immer wiederkehrenden Übersprechungsproblemen führt. Die zeitliche Distanz zwischen Recording-, Edit- und Mix-Terminen beläuft sich inzwischen auf mehrere Wochen bzw. die Gesamtproduktion insgesamt auf fast drei Monate, in denen kleine Details, die nicht notiert wurden (Z. 5-7), verlorengehen können. Dementsprechend ist Gus – zumindest zu Beginn – auf die Hilfe Sebastians und Ellens angewiesen, um den notwendigen Überblick bezüglich fehlender Parts (Z. 1-4), Instrumente (Z. 42-49), intendierter Wirkung (S. 76) und nicht immer eindeutig als solche zu identifizierender Fehler aufzubauen (Z. 563-584).

Zweitens spielt die jeweilige Selbstverortung der Musiker eine Rolle. Wie Tora in der Session im Studio PI formuliert, gäbe es im Jazz keine richtigen Produzenten, man produziere sich selbst (S. 81; Z. 337-344), womit sie das Formulieren musikalischer Vorstellungen meinen dürfte. Ähnlich äußert sich Sebastian im Gespräch über einen anderen Tontechniker, der die gemeinsamen Aufnahmen seinerzeit hätte „mehr produzieren“ wollen (S. 105), was er ablehne. Im Gegensatz zu Formationen außerhalb des Jazz weisen jene mit diesem Selbstverständnis inzwischen oft einen akademischen Hintergrund auf, also Abschlüsse von Institutionen, die Weisungsbefugnisse und Legitimation verleihen sowie – BOURDIEU lässt grüßen – eine Annahme von diesbezüglichen Kompetenzen veranlassen. Das Bestreben, Entscheidungsge-

walt bei der Auswahl der Art und Weise klanglicher Konfigurationen durch die Musiker wahren zu wollen, hindert Gus jedoch nicht daran, Entscheidungen ohne oder gegen sie zu treffen, weil instrumental-kompositorische Kompetenzen nicht automatisch mit technisch-klanglichen einhergehen (z.B. Z. 584-587, 754-759, 810-827) und dann doch nicht jede Entscheidung für alle Beteiligten relevant ist (z.B. S. 74; Z. 42-47; S. 109 f.).

Der dritte Punkt – vielleicht projektspezifisch – scheint jedoch zu sein, dass Gus bereits getroffene Entscheidungen aufgrund von Interventionen Sebastians oder Ellens wieder rückgängig machen musste oder in den Sessions rückgängig macht bzw. seine Vorschläge von beiden modifiziert werden (Z. 679-697, 744-765; S. 116 f.), weil sie über – teilweise – sehr klare Vorstellungen verfügen, wie das Endresultat zu klingen habe. Es ergibt demnach in verschiedener Hinsicht – zeitökonomisch, klanglich, technisch – keinen Sinn, grundsätzliche Entscheidungen ohne die weisungsbefugten Musiker zu treffen, sofern die Erfahrung differierender Vorstellungen bereits gemacht wurde.

Fasst man diese Aspekte zusammen, ergibt sich für das Projekt eine relativ klare Vorgehensweise, welche die Inklusion von Sebastian und Ellen bei möglichst vielen Entscheidungsschritten nachvollziehen lässt. Immerhin existieren aus Sicht von Gus immer noch ausreichend viele Bereiche, in denen beide nicht über ausreichende Kompetenzen verfügen (können), wie in einem der folgenden Abschnitte⁶⁸⁷ dargelegt werden wird. Bemerkenswert ist jedoch die abweichende Wertung der ersten, von Korrekturen geprägten Session durch Ellen, denn während Sebastian mit diesem Vorgehen einverstanden zu sein scheint, äußert sich ihre Unzufriedenheit zweifach in verschiedenen Zusammenhängen: Ihr Hinweis auf begrenzte Zeitkapazitäten und die Frage nach der Relevanz der Gitarrenkorrekturen während ihrer Anwesenheit (Z. 47-49) implizieren, dass ihre Expertise und ihr Interesse primär bei den Vokalentscheidungen liegen. Sebastians und Gus' abweichendes Verständnis bezüglich möglichst enger gemeinsamer Entscheidungsfindung steht dem indes entgegen. Ellens Zufriedenheit im Studio PI, als Produzent Nils verlauten lässt, dass er die Projekte schon alle vorbereitet habe, ist für die Idee möglichst großer Partizipation an allen Vorgängen zwecks Wahrung der Entscheidungsgewalt eigentlich von Nachteil, wird von Ellen mit Verweis auf die Session im Studio FSC aber ausdrücklich begrüßt (S. 82). Bei Nils' Anmerkung, zahlreiche Lautstärkeanhebungen und Effekte mit Blick auf den Master-Prozess rückgängig gemacht zu haben, fragen dann z.B. weder Tora noch Ellen sofort nach.

In der Regie bietet sich im Studio PI ein vergleichbares Bild mit der FSC-Session: Tora und Ellen formulieren ihre Anmerkungen, die sich primär auf die Lautstärkeverhältnisse der Vo-

⁶⁸⁷ Vgl. Abschnitt 2.4.3.2.

cals zum Rest der Band beziehen. Nils übernimmt deren Umsetzung: Dynamische Einstellungen werden mehrfach angepasst (z.B. S. 88; Z. 365-378, 381-389), Verhältnisse zwischen den einzelnen Instrumenten im ein bis 0,5 dB-Bereich diskutiert (S. 101 f.) und auch die Reihenfolge der zu bearbeitenden Song-Projekte können Tora und Ellen bestimmen (S. 85). Der Unterschied liegt in den etablierten Vorbedingungen der Situation: Über den Klang einzelner Instrumente wird fast gar nicht gesprochen, wahrscheinlich dem Stand des Projekts kurz vor der Fertigstellung geschuldet, und die als zu leise empfundenen Vocals sind durch Nils bereits mit einem neuen Programm bearbeitet worden. Der Rahmen der Diskussion wird also durch diese Vorarbeit gesetzt und nur einmal zu Beginn durchbrochen, als Ellen trotz dieser und weiteren Parametermodifikationen noch immer unzufrieden ist (S. 86-88). Nils' Rolle als Ausführender vollzieht sich demnach innerhalb bestimmter, aber nicht genau definierter Grenzen, weswegen Tora ihn, um jene Grenzen nicht zu sprengen, prophylaktisch beruhigt, den Einsatz der neuen Software auf anderen Spuren trotz theoretischer Möglichkeit gar nicht in Erwägung zu ziehen und dass sie generell den Mix auf keinen Fall anderweitig in Frage stellen wolle (S. 85). Gleiches gilt für Ellens Rücksichtnahme nicht nur auf Nils, sondern auch den Rest der Band, als sie ihr auffallende Kleinigkeiten in Antizipation der dadurch wahrscheinlich entstehenden Spannungen einfach durchwinkt (S. 93). Grundlegende Entscheidungen über die Lautstärke der Songs insgesamt und die zu verwendenden Kompressoren etc. obliegen allein Nils, lediglich Details wie die Lautstärken untereinander werden noch diskutiert. Überhaupt ist Nils in diesem Bereich deutlich aktiver als Gus. Allerdings sind die Voraussetzungen der künstlerischen Kongruenz hier anscheinend gegeben, denn Tora stellt anhand Nils' Beschreibung des Klangbilds eines Songs, er spricht von einem Western mit umherwehenden Büschen, den Wert seiner „musikalischen Empathie“ für die Band heraus (S. 93 f.). Deswegen und zugleich als höhere Instanz mit anderen „Koryphäen“ (Z. 462-469) gemeinsam wirkend kann seine Rolle intervenierend sein, welche er im Zusammenhang mit Konflikten zwischen Tora und Ellen um die Lautstärkeverhältnisse auch entsprechend interpretiert: Die Vokalspur könne lauter gemacht werden (Z. 387 f.), der gewünschte Effekt sei seiner Meinung bereits erreicht (Z. 282-284) oder das ursprüngliche Mischungsverhältnis diskursiv von der Live-Situation ausgehend auch nicht völlig abwegig (Z. 406-411).

Innerhalb zeitlich eng gesteckter Grenzen der Session agiert Nils zudem als Bewahrer zeitökonomischen Arbeitens, etwa wenn er Tora darin beipflichtet, dass nicht bei jedem Song so sehr in die Tiefe gegangen werden könne wie beim ersten (S. 86 f., 94) oder beim Vorschlagen einiger Modifikationen angesichts einer erneut drohenden, längeren Diskussion und dem darauffolgenden, zügigen Export, „[b]evor wir jetzt stundenlang diskutieren!“ (S. 96).

Obwohl die Situationen in Bezug auf den Fortschritt der Projekte sehr unterschiedlich waren – im Studio FSC wurden in den drei Tagen meiner Anwesenheit Songs erst vervollständigt, korrigiert und Mixe erstellt, im Studio PI Fehlverhältnisse eigentlich fertiger Songs und Mixe berichtigt –, treten unterschiedliche Verständnisformen dessen, was ein Produzent oder Ton-techniker für eine Band leisten kann und soll, recht deutlich hervor: Gegenüber Gus’ und Sebastians Vorstellung möglichst vieler gemeinsamer Entscheidungen zwecks detaillierter Realisierung spezifischer Elemente zu einer bestimmten Klangkonfiguration überlassen Tora und Ellen Fragen nach Hall, Kompressoren und EQs anscheinend Nils. Zumindest in Ellens Fall kann davon ausgegangen werden, schließlich war sie bei den Mixsessions des Projekts im Studio PI wegen Terminschwierigkeiten abwesend. Bei der Session im Studio FSC formuliert sie schließlich – halb-ernst –: „First of all: Make the vocals very good!“, d.h., die konkreten Vorgänge bezogen auf übliche Behandlungen sonischen Materials sind ihr ohnehin nicht ganz geläufig und müssen demnach vom (nicht wirklich als solchen bezeichneten) Produzenten Gus vorgenommen werden. Das Projekt im Studio PI ist zugleich deutlich weniger komplex, denn hier wirken eine kleinere Anzahl von Musikern mit und die Kompositionen sind an tradierten populären Songstrukturen orientiert, können demnach ohne die Notwendigkeit enger Abstimmung entlang der Richtlinien und Diskurse des Feldes „behandelt“ (Z. 166) werden. Obwohl also fast alle Beteiligten die Existenz von Produzenten im Bereich „Jazz“ als unerwünscht oder exotisch bezeichnen, differieren je nach Akteur die Meinungen darüber, was ohne Mitwirkung der Musiker bzw. vorher geleistet werden sollte. Jene Schwierigkeiten der Eingrenzung berühren zudem den fließenden Übergang zwischen dem Tätigkeitsfeld des Ton-technikers und Produzenten – bezeichnenderweise äußert sich Nils während der Diskussion nicht, sondern erfüllt seine Aufgaben: Ellens notgedrungenes Vertrauen in ihn und Tora, den Mix zu ihrer Zufriedenheit fertigzustellen, hat eine weitere Session zur Folge, bei der sie erneut auf Nils’ Expertise setzen muss, anstatt den Prozess vollständig überwachen zu können. Demgegenüber wird die Anwesenheit bei basalen Prozessen im Studio FSC, welche letztendlich die möglichen Räume im Mix und somit die Qualität ihrer Vokalspuren ebenfalls beeinflussen, von ihr als unnötig empfunden. Sebastian begleitet, seinem Verständnis einer Art Anti-Produktion folgend, jeden Schritt, so es ihm möglich ist, und revidiert im Zweifelsfall bereits getroffene Entscheidungen von Gus. Jener teilt offenbar dieses Verständnis seiner Rolle und Funktion als primär Beratender und Ideengeber innerhalb des Projekts, während Nils im Studio PI zwar technisch bedingt ausführender, zugleich jedoch schlichtender und über die Zeitökonomie wachender Akteur ist: Anders als Gus, der nach eigener Aussage ausreichend Zeit habe, zwecks vermutlicher Verbesserung einen kompletten Mix neu anzufertigen, ver-

weist Nils wiederholt auf die notwendige Effektivität des Handelns und beschleunigt dieses im Zweifelsfall. Vielleicht tut er dies auch, weil die Produktion eigentlich bereits abgeschlossen ist und nur aufgrund divergierender Standpunkte – „Live“- versus Studiomischung – noch einmal aufgerollt wird. Beide Ansätze scheinen für Nils legitim zu sein, wenn auch nicht im vorgefundenen Extrem, welches Anlass jenes Termins war. Während im Falle der Erarbeitung durch Sebastian und Gus von einer Art gemeinsamer Produktion gesprochen werden könnte, ist die Erwartung an Produzenten Nils in der PI-Session, einhergehend mit der Abgabe von Weisungsbefugnissen bei vorbereitenden und Klang modifizierenden Prozessen, der Hinweis auf ein Vorhandensein der Produzentenposition. Allerdings tangiert diese Annahme die Frage, ob man das Wirken eines Produzenten vor allem mit der Beeinflussung der musikalisch-formalen Grundlagen, also Instrumental- und Gesangslinien, Harmonien, Text etc. verbindet, wie es Tora zu tun scheint. Angesichts der weniger starken Fixierung auf die Generierung eines neuen „Sounds“ im Vergleich zur Pop- und Rockmusik ist jene Deutung der Produzentenrolle nachvollziehbar. Allerdings würde ich mit Verweis auf das vorangegangene Kapitel 2.3 argumentieren, dass bereits das Arbeiten an den klanglichen Signalen entsprechend einer spezifischen Vorstellung des daraus resultierenden Endprodukts ein Arbeiten am „Sound“ darstellt, sich also die Produzentenrolle hier nur in anderer Form und auf anderer Ebene äußert. Sie vollzieht sich jedoch nicht ganz so prägend wie in den vorangegangenen Beispielen.

2.4.2 Durchsetzungsmechanismen

In beiden Studios findet sich die typische Studioarchitektur, in der alle Fäden und Leitungen in der Regie zusammenlaufen. Das Studio PI konnte ich nicht ausgiebig erkunden, doch die Struktur scheint, basierend auf meinen Eindrücken und den Bild-Informationen der Internetpräsenz, prinzipiell dieselbe zu sein: Gesonderte Aufnahmeräume, durch Glastüren voneinander abgetrennt und zwei Regien, von denen aus Anweisungen gegeben, Aufnahmen gestartet und Nachbearbeitungen durchgeführt werden können. Im Studio FSC bietet sich ein ähnliches Bild: Drei Aufnahmeräume, die untereinander durch Türen und Sichtfenster verbunden sind, aber zugleich alle breite Fenster zur Regie aufweisen. Beide Studios verfügen über eine optimale Hörposition nur am Arbeitsplatz des Produzenten, eine logistisch-finanziell im Rahmen der Feldgepflogenheiten nachvollziehbare Anordnung, weil dieser alle Prozesse lenken und beurteilen muss. Hierdurch manifestieren sich die wirkenden Durchsetzungsmechanismen in Form der Sitzreihenfolge bzw. -anordnung: In allen Sessions gruppieren sich die Anwesenden um den Arbeitsplatz des Produzenten herum, wobei weder auditiv noch visuell die gleichen

Rückmeldungen dadurch gewonnen werden können wie für diesen selbst. Durch die räumliche Anordnung wird vor allem deutlich, wer das Zentrum der Sessions, der letztendlich im doppelten Sinne entscheidende Akteur, ist. Der akustische „sweet spot“ wird durch ihn besetzt und seine Arbeitsprozesse können zwar sichtbar gemacht werden, sind jedoch dadurch nicht automatisch nachvollziehbar. Nach der Feststellung durch Gus, dass einige Tracks fehlen würden, können Sebastian und Ellen nur abwarten, bis er das Projekt komplettiert hat und höchstens die bisher vorhandenen Spuren gegenhören (S. 72 f., Z. 42-51). Die Abhängigkeit wird besonders deutlich, als Gus selbst von Problemen innerhalb von Projekten irritiert ist oder Modifikationsabsichten formuliert, was beiden Musikern nur hilflose Äußerungen entlockt (S. 73, Z. 586, 810-817). Selbst in Situationen, die dem normalen Gang der Dinge zu entsprechen scheinen, tritt die mögliche ausschließende Wirkung der technisch bedingten Arbeitsteilung deutlich hervor: Während eines längeren Gesprächs mit Sebastian über unsere Erfahrungen mit Musikschulen und -schülern arbeitet Gus einfach weiter, ohne dass Sebastian weiß, was momentan verändert, geschnitten oder korrigiert wird (S. 108). An anderer Stelle wiederum verlassen alle außer Gus, obwohl dieser die Teilnahme am Prozess anbietet, das Studio, damit er eine Lautstärkeautomation schreiben kann (Z. 125-135), und in einer vergleichbaren Situation legitimiert er mit technischen Bedingungen nur für ihn nachvollziehbare, da nur durch ihn zu antizipierende Entscheidungen (S. 115). Selbst aufmerksames Hören und gemeinsames Arbeiten lassen Veränderungen weitgehend unbemerkt stattfinden, wenn auch im Fall des ungewöhnlichen Panoramas des Vokalquartetts jene Umgestaltungen durch Ellen rückgängig gemacht werden. Aufschlussreich ist indes, dass diese offenbar von Gus ohne Rücksprache und ohne dass Sebastian, Ellen oder ich es bemerkt hätten, ausgehend von einer Äußerung Sebastians – bestimmte Stimmen seien sehr schön, wenn sie deutlich zu hören wären – vorgenommen wurden. Erst ein gezieltes Nachfragen Ellens, wohl wegen der ungewohnten Hörerfahrung, fördert besagte Maßnahmen zutage (Z. 689-706). Eine Beeinflussung kann demnach nur indirekt erfolgen, da die Umsetzung verbal geäußerter Hörerwartungen stets dem Produzenten obliegt, etwa der Wunsch nach einem anderen Bassklang oder der Verlängerung einer Passage (Z. 735-743, 8-16; S. 72 f.).

Ebenfalls indirekt erfolgt die Einflussnahme im Studio PI, wenn Produzent Nils nach entsprechenden Hinweisen Anpassungen an Lautstärken und Veränderungen mithilfe von Plug-ins vornimmt: Tora versichert sich, ob die vorgeschlagenen Angleichungen, eine Mischung verschiedener, zuvor geäußerter Vorschläge, überhaupt unproblematisch umzusetzen sind (Z. 535-540), ein detailliertes Verändern von Lautstärken wird von Nils durchgeführt, deren Effekte aber zuweilen die geringe Höhe der Werte vergessen lassen (Z. 241-284), und das Vor-

führen der Wirkung eingesetzter Effekte ist weitgehend rhetorischer Natur, weil die Feststellung, was zu leise oder genau richtig sein kann, von den Musikern weder kontrolliert noch ermessen werden kann (Z. 220-240). Die Begeisterung über einen dritten Monitor, auf dem der die Sitzung prägende „Vocal Rider“ für alle Beteiligten gut sichtbar ist, ermöglicht doch nur die Feststellung, ob und dass das Plug-in etwas tut, ohne an dem, was es tut – trotz Erklärung von Nils – selbst Veränderungen vornehmen zu können (Z. 191-213, 229-239, 470-483; S. 98). Ähnlich der Situation im Studio FSC können die Musiker, sofern Probleme oder Fragen auftreten, Nils auch im PI nur nach seiner Meinung oder Auskunft fragen: Als bei einem Live-Export die Audiospur kurz aussetzt, erkundigt sich Tora, ob jener Sprung nun im Track enthalten sei, was Nils nach Überprüfung auf dem zweiten Rechner bestätigen muss (S. 96). An anderer Stelle wird das fehlende Plug-in während eines Exports nur von den Musikern bemerkt, weil Nils seinen Unmut darüber lautstark kundtut (Z. 294 f.). Der gesamte Export- und Überspielungsvorgang erfolgt ausschließlich durch Nils, der dementsprechend die Dauer und notwendige Qualität einschätzen kann; etwa, wenn vom Praktikanten ein vermeintliches Störgeräusch bemerkt wird (S. 93) oder Tora davon ausgeht, das Überspielen auf ein Trägermedium nehme längere Zeit in Anspruch (S. 101). All jene Aspekte sind zugleich verschränkt mit der Frage nach individuellen Kompetenzen der Teilnehmer, die später in diesem Kapitel angesprochen werden, und gemeinsam mit den technisch Gegebenheiten das Wirken als Durchsetzungsmechanismen erst zulassen. Zwar können weder Nils noch Gus ohne Weiteres Veränderungen am komponierten Material, vielleicht sogar entgegen den Vorstellungen der Musiker, vornehmen, die immer nur indirekte und somit begrenzte Einflussnahme der Musiker wiederum ist beschränkt auf jene technischen Elemente, die ihnen zugestanden und sichtbar gemacht werden.

Ungewöhnlich ist in der FSC-Session ein punktuell Versagen der Durchsetzungsmechanismen hinsichtlich der Formung von Bewegungen und Erbringung von Leistungen in spezifischen Zeiträumen: Mehrfach muss an einem einzelnen Instrument (Trompete) bezüglich der Töne oder des Timings gearbeitet werden (Z. 563-572, 649-663, 770-780) oder es wird gleich ganz herausgenommen (S. 104); Bandleader Sebastian ist vom wiederholten Korrigieren wenig begeistert (Z. 651). Die üblichen Faktoren der Leistungssicherung – Umkehrung der Sichtbarkeit in Form von Isolierung gespielter Passagen, endloser Wiederholung der Signale, Vorgabe der zu erbringenden Leistung in tonaler und zeitlich eingegrenzter Form – sind zwar vorhanden, wurden jedoch durch andere Faktoren partiell in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Partiiell nur deshalb, weil besagte Fehler und der darüber entstehende Unmut wegen des zusätzlichen Arbeitsaufwands im Studio schließlich doch entdeckt wurden und im weiteren Ver-

lauf des Projekts, etwa bei Proben oder Auftritten, Konsequenzen haben dürften: Sebastian wird wahrscheinlich einen besonderen Fokus auf die Leistung des besagten Instrumentalisten legen, um die Außenwirkung des Projekts nicht zu beeinträchtigen, ihn bei anhaltend ausbleibender Leistung für vergleichbare Jobs nicht mehr empfehlen oder ihn bei möglichen neuen Aufnahmen ausschließen. Allerdings sind die Konsequenzen weit weniger bedeutsam als im Pop-Rock-Bereich, denn die Profit-Margen im Jazz-Metier sind geringer, Labels und Bands, um Nils zu zitieren, auf der Ebene des Bandprojekts von Tora vor allem „ambitioniert“ (S. 97). D.h., der Anreiz der adäquaten Vorbereitung hängt selten direkt mit ökonomischen, eher mit künstlerisch-ideologischen Vorteilen der Selbstverortung zusammen – großes Geld wird mit solchen Projekten erwartungsgemäß selten verdient und die Konsequenzen sind dadurch maximal künstlerisch-sozialer Natur. Vielleicht verzichtete besagter Trompeter (oder die Trompeterin?) deswegen auf die entsprechenden Anmerkungen zu den Fehlern, denn da es sich um ein Projekt ohne großen ökonomischen Mehrwert für die Teilnehmer zu handeln scheint – weder in Form von Bezahlung für die Studiosessions, weil die Musiker Teil der Band sind, noch in Form antizipierter Rechteverwertungsprozesse durch die eingenommene Position im Feld⁶⁸⁸ –, könnte der Musiker, so meine Vermutung, in solchen Situationen den Verlust zugeschriebener Kompetenzen vermeiden wollen, schließlich ist die Zahl der jene Fehler verortenden Akteure nun deutlich geringer als die Zahl der zum Zeitpunkt der Fehlerentstehung anwesenden Musiker. Es wurde zudem in Gruppen und nicht im Overdub-Modus aufgenommen, weshalb die anderen Instrumentalisten, wenn nicht sogar die ganze Band, wegen wiederholter Patzer einer Person aufgrund der Übersprechung mehrfach ihre Parts hätten spielen müssen, was wiederum mehr Zeit und Geld in Anspruch genommen hätte. Vielleicht ging der unsauber spielende Trompeter davon aus, dass seine Patzer später im Mix nicht so deutlich zu hören und deshalb vernachlässigbar seien; eine nachvollziehbare Annahme, wie der Mixprozess schließlich zeigt (Z. 657 f.). Jenes Vertrauen in die technischen Möglichkeiten der Studioteknik ist ein möglicher Grund für das Ignorieren oder Unterschlagen eigener Fehler durch Musiker, sind diese es doch inzwischen gewohnt, dass aus verschiedenen Takes ein ihren Vorstellungen oder denen der Produzenten/Bandleader entsprechender Part zusammengeschnitten wird. Ein bezüglich Studioteknik wenig versierter, aber mit den Möglichkeiten von Studioteknik bekannter Musiker erwartet demnach eine unproblematische Korrektur, vergisst indes die klanglichen Artefakte seines Handelns auf anderen Spuren. Es kann nicht klar festgestellt werden, warum jene Fehler erst in diesem Stadium des Studioprozesses wahrgenommen werden, immerhin sind sowohl Sebastian als auch Gus während der Aufnahmen

⁶⁸⁸ Vgl. dazu Abschnitt 2.4.4.

anwesend gewesen, einzelne Parts wurden als Overdub eingespielt und für ein derartig komplexes Projekt werden sich ohnehin nur Musiker interessieren bzw. werden Musiker eingeladen, die diesem gewachsen sein dürften. Der Grad der Komplexität könnte demnach die Ursache für später lokalisierte Fehler sein, denn selbst bei sorgfältiger Vorbereitung und dem vermeintlichen Wirken aller Kontrollmechanismen werden einige Mängel es meistens bis in die letzten Phasen der Studioprozesse schaffen. Anhand der zu Vorstellungen von Ellen diskrepanten Mischungsverhältnisse im Studio PI kann dies ohne Weiteres gezeigt werden: Obwohl angenommene und anzunehmende, geballte instrumentale und technische Kompetenzen beim Mischen vereint waren, ist das Resultat für Ellen inakzeptabel. Der Terminus „Fehler“ ist in diesem Zusammenhang vielleicht zu stark, aber die Einschränkungen der Wahrnehmung und Kontrolle bzw. Erarbeitung gewünschter Verhaltensweisen bzw. Resultate schon auf dieser Ebene sind trotzdem evident. Die mitunter tiefgreifenden Veränderungen, z.B. das Löschen ganzer Passagen, Schneiden des Gitarrensolos, Versehen eines Gesangssolos mit sehr langen Delays an bestimmten Stellen etc., im Studio FSC sind hier – und vom Vorgehen analog im Studio PI – aber durch die Inklusion der Komponisten in die Ergebniserzeugung positiv konnotiert, erlaubt diese Vorgehensweise ihnen doch, im Studioprozess gewonnene Erkenntnisse darüber, wie das Projekt zu klingen habe, nachträglich umzusetzen – manchmal klingt das Gespielte dann doch besser als das eigentlich Notierte oder Geplante (Z. 568 f., 744-750). Die Durchsetzungsmechanismen scheinen hier wegen des geringeren zu erwartenden ökonomischen Mehrwerts weniger drastisch verändernd entlang spezifischer Positionierungs- und Profitdiskurse zu greifen, wenn natürlich andere durchaus das Verhalten sowie den Klang formen und dadurch erzeugend-erschaffend wirken.

Eine weiterer Mechanismus, welcher unabhängig von Selbstverortung und Erwartungen an die Klangkonfigurationen immer zu funktionieren scheint, ist jener der Zeitplanung. Im Studio FSC geschieht dies noch nicht einmal im bekannten Sinne, dass der Produzent oder das Studio die Ressource Zeit wegen anderer Termine oder mangelndem Geld verknappen – Gus formuliert selbst, er habe ausreichend Zeit, um einen völlig neuen Mix eines Songs zu erstellen (Z. 852-859) –, sondern vorgegeben durch externe Akteure und Gegebenheiten: Ellen hat – im Einklang mit ihren bereits angesprochenen Vorstellungen der Produzenten/Techniker-Rolle – nur ein stark begrenztes Zeitkontingent für die Bearbeitung der Aufnahmen bereitgestellt (Z. 47-49, 729 f.), Sebastians Zeit im Studio innerhalb der Woche wird durch seine nachmittägliche berufliche Tätigkeit in der Musikschule vorgegeben. Die Notwendigkeit der möglichst weitgehenden Fertigstellung einiger Aufnahmen am ersten von mir besuchten Session-Tag rührt von der kurzfristig angesetzten Verabredung mit einem Plattenlabel-Vertreter.

Finanzielle Grenzen werden innerhalb der FSC-Sitzungen nie angesprochen und scheinen daher wegen der vorhandenen Ressourcen Sebastians oder Gus' kein Problem darzustellen. In bekannter Art und Weise greift die Zeit als Verhalten strukturierendes Element in der Mix-Session des Studios PI: Ähnlich den Drum-Sessions im Studio E erfordert die reine Anzahl von insgesamt zwölf zu bearbeitenden Songs angesichts der verfügbaren Zeit von vier Stunden nicht nur ein zügiges Arbeiten am Material, sondern die Vorarbeit des Produzenten. Es wäre zeitlich nicht möglich, jeden Song mehrfach durchzuhören und die Vocals von Grund auf neu an den Mix anzupassen, zumal die Session sowieso außerhalb des eigentlich geplanten Prozedere zu laufen scheint: Toras Äußerung, sie wolle eigentlich nur noch fertig werden (S. 82), das Buchen eines halben Tages (S. 93) und der Hinweis, das Label bezahle eben nicht alles (S. 85), lassen diese Schlussfolgerung zumindest zu. Das Außerplanmäßige der Situation, eine Korrektur der eigentlich als fertig angesehenen Mischung, beeinflusst in verschiedenen Zusammenhängen das Verhalten der Musikerinnen und legitimiert zusätzlich die weitgehende Vorarbeit des Produzenten. So selten wie möglich wird, mit Verweis auf die knappe Zeit, ins Detail gegangen und jede diesbezügliche Diskussion führt wiederum zu Verweisen auf die Zeit: Tora beruhigt prophylaktisch Nils, die Mischungen weitgehend unangetastet lassen zu wollen (S. 85) und nimmt partiell gemeinsam mit ihm die Rolle der über die Zeit Wachenden ein (S. 86 f., 93), Ellen hält sich trotz ihrer auffällenden Mängel deshalb später zurück (S. 93), Nils trifft bei einer späteren Diskussion Entscheidungen und beendet durch den Start eines Song-Exports alle weiteren Einflussmöglichkeiten (S. 96). Die Architektur der Studios, Zeitplanung bzw. Zeit als Ressource und jene der Studioarbeit inhärenten Arbeitsteiligkeit sind Mechanismen, die – wenn auch in veränderter Form – ebenfalls im Jazz-Bereich zu wirken scheinen.

2.4.3 Hierarchien, Weisungsbefugnisse und der sie erzeugende, verfügbare Einsatz

2.4.3.1 Der verfügbare Einsatz: Ressourcen, Kompetenzen, Vernetzung der Akteure – Öffentliche Förderung, Label-Budget und die Abhängigkeit von Netzwerken

Der Wert der Ressource Zeit im Studio ist bedingt durch ihre Knappheit. Dies wiederum hängt mit der Kopplung an die monetäre Erzeugung zeitlicher Kapazitäten und deren genereller Verfügbarkeit im Studio zusammen. Eine solche triviale Erkenntnis verliert diesen Charakter, wenn die Kosten für die Erzeugung jener Verfügbarkeiten mitunter erhebliche Diskre-

panzen aufweisen und in direkter Verbindung mit den zugeschriebenen Kompetenzen durch externe oder interne Akteure stehen. Im Studio E entstanden die Sessions nur durch persönliche Beziehungen und das Vertrauen auf Kompetenzen, in den Studios PI und FSC sind die beschriebenen Sitzungen ebenfalls aufgrund externer Akteure und divergierender Anforderungen an die Studiometenden möglich. Nach Auskunft eines Pianisten, der sich mit seiner Band zwei Tage im Studio PI für Aufnahmen eingemietet hatte, beliefen sich die Kosten bis zu den fertigen Soundfiles auf ca. 2000 Euro.⁶⁸⁹ Studios nehmen nicht zwangsläufig die gleichen Preise für Mix-Sessions wie für Recording-Tage, da der Aufwand bei Mix-Sessions geringer ausfällt. Trotzdem ist ein zusätzlicher halber Tag, ausgehend von einem gleichen oder – wenn besagte 2000 Euro auch Bearbeitung und Mixing beinhalten – vielleicht niedrigeren Preis von circa 400 bis 700 Euro pro Session ein nicht zu unterschätzender Kostenpunkt und macht den Wunsch Toras, weder die Zeit zu überziehen, noch weitere Termine zu riskieren, nachvollziehbar. Die Nutzung eines derartigen Oberklassestudios ist ohnehin nur durch ausreichende Unterstützung mittels eines Labels oder Entgegenkommens des Studioleiters möglich. Im vorgestellten Falle könnte beides zutreffen: Nils und Tora arbeiten bei einem weiteren Projekt von Tora bereits zusammen (Z. 497-510) und die notwendige Korrektur-Sitzung ist schließlich durch eine Mischung entstanden, die Nils betreut hat und welche er im Nachhinein ebenfalls als nicht ganz gelungen ansieht (Z. 406 f.). Ferner erfreut sich die Band der Unterstützung eines kleinen Jazz-Labels, welches Teile der Produktion bezahlt, womit die finanzielle Belastung für die Bandkasse bzw. die einzelnen Bandmitglieder spürbar gemindert werden dürfte (S. 85 f.). Das Nutzen gewachsener, persönlicher Verbindungen zwecks Minderung des notwendigen Einsatzes individueller Ressourcen ist hier ebenso von Relevanz wie im Studio E, TL oder FSC: Sebastian und Gus kannten sich bereits vorher aus dem Live-Betrieb und transferieren ihre professionelle Beziehung in den Studiobereich (S. 104 f.). Hilfreich dürfte die finanzielle Förderung von Sebastians Projekt durch den Berliner Senat sein (S. 110), deren Höhe mir nicht bekannt ist, aber erleichternd hinsichtlich des von ihm sonst aufzubringenden Ressourcenaufwands wirken sollte. Gleiches gilt für seine Bekanntschaft mit Ellen und zahlreichen anderen Musikern, die ihm ermöglichen, ein solches Projekt für die Aufnahmen erst zusammenzustellen und klangliches Material nicht komplett alleine generieren zu müssen.

Tora, Ellen und Sebastian scheinen im weit gefächerten Tätigkeitsbereich studierter Musiker ohnehin ihr Auskommen zu haben: Alle drei sind in verschiedenem Umfang an Musikschulen als Dozenten für ihre Instrumente und im Bereich Ensembleleitung tätig. Sebastian hat mo-

⁶⁸⁹ Vgl. die Äußerung des Pianisten am Ende dieses Kapitels.

mentan eine Leitungsposition innerhalb seiner Musikschule in Aussicht, die seine Zeit für eigene Aktivitäten indes beschneiden würde, Tora ist neben ihrer Lehrtätigkeit noch in diversen interdisziplinären Projekten (Workshops, Theaterstücke, Konzertorganisationen) aktiv und Ellen hat nach eigener Aussage nur einen halben Tag an Musikschulen, dafür aber noch private Schüler und verkauft Vokalarrangements an interessierte Ensembles. Ebenfalls gemeinsam ist den drei Akteuren, dass sie jeweils mehrere Band-Projekte haben, alleine Tora vier, wie man ihrer Web-Präsenz entnehmen kann. Ellen wiederum ist nach eigener Aussage mit dem von ihr geleiteten Vokalquartett, welches mit Sebastian für die gemeinsamen Aufnahmen kollaboriert, relativ erfolgreich, und hat weiterhin drei feste Projekte und zahlreiche freie Engagements, z.B. als Teil einer Jury oder Beraterin bei Wettbewerben bzw. Nachwuchskonzerten. Sebastian ist neben seiner Tätigkeit als Bandleader, Komponist und Arrangeur in verschiedenen anderen Formationen als Gitarrist tätig. Anders als bei Studentenbands oder Gruppen, die ihren gesamten Einsatz in das Produzieren und Positionieren von Musik im Feld der Popmusik investieren, lassen regelmäßiges Einkommen und das Unterhalten mehrere Projekte eine entsprechende Planung und weniger Hast bei zeitlichen Grenzüberschreitungen zu: Projekte können später weitergeführt, mithilfe der durch langjährige Tätigkeiten in den Musikszenen bzw. an den Musikschulen und der während des Studiums an den Hochschulen aufgebauten Netzwerke zwischen den verschiedenen Musikern generiert, geformt, verändert und auf Bühnen gebracht werden, sind in ihrem Gelingen bzw. Misslingen durch die Diversifikation der Aktivitäten aber nicht zwangsläufig entscheidend für die eigene Zukunft.

Die Aufstellung der hier aktiven Musiker ähnelt der Vorgehensweise von Produzenten, welche ihrerseits Netzwerke nutzen, um zahlreiche Projekte parallel zu betreuen und ihre Chancen auf Profitabilität somit möglichst hoch zu halten. Sein nur schwach ausgebildetes Netzwerk wird von Gus deshalb als gegenwärtiges und zukünftiges Problem empfunden (S. 69), wenn es auch im Zusammenhang mit dem Projekt von Sebastian vorteilhaft ist, dass er überschüssige zeitliche Kapazitäten investieren kann, um das Resultat in seiner Wahrnehmung möglicherweise zu verbessern (Z. 851-860). Von der etwas schwierig zu erreichenden Lokalität und dem gewohnungsbedürftigen „Charme“ des ehemaligen Rundfunkgebäudes der DDR abgesehen, ist Gus' Studio jedoch hervorragend ausgestattet. Besonders hilfreich für ihn war und ist die schon vorhandene akustische Optimierung und Raumaufteilung, die bereits bei der Planung des Studios architektonisch bedacht wurde. Gegenüber kleineren Projektstudios in Wohnhäusern, z.B. den Studios TL oder L⁶⁹⁰, sind Wanddurchbrüche, das Einfügen von Fenstern und Türen, Raum-in-Raum-Konstruktionen sowie das Vermessen und Ausgleichen von

⁶⁹⁰ Ein kleines Studio primär für Sprachaufnahmen in Prenzlauer Berg, von dem ich zwar keine Sessions in dieser Arbeit verwendet, aber einige besucht habe. Besitzer des Studios ist ein Freund von Produzent Oliver.

akustischen Raumproblemen weitgehend unnötig. Gleichzeitig vermeidet Gus so ähnliche Risiken wie jene des Leipziger Studios, von dem in der PI-Session die Rede war – ein Studio komplett neu hochzuziehen ist ein massives wirtschaftliches Risiko für die Betreibenden, was die zahllosen kleinen Projekt- und Hinterhof-Studios erklärbar macht. Es ist oftmals nicht die fehlende Ambition, sondern das Wissen um den möglichen finanziellen Ruin in einem unberechenbaren Feld, der Produzenten davon abhält, ähnliche Unterfangen wie in Leipzig (S. 93) zu wagen. Umso mehr handelt es sich für Gus um einen glücklichen Umstand, jenen von der Stadt Berlin auch geförderten Komplex im ehemaligen Funkhaus nutzen zu können. Selbst bei derart günstigen Rahmenbedingungen sind die anfänglichen Investitionen immens⁶⁹¹: Das Pult des Studios, ein DiGiCo DS00 schlägt mit 45.815 Euro zu Buche⁶⁹². Der Webpräsenz zur Folge sind alle Kabel im Studio von Vovox, Startpreis für ein bis drei Meter sind 55 bis 88 Euro, oder Mogami. Die gut 20 Mikrofone beinhalten unter anderem die legendären Neumann KM 184, ein matched pair erhält man für ca. 1.130 €, die sieben aufgeführten Kompressoren, EQs oder Pre-Amps beinhalten z.B. ein Universal Audio 6176 für 2.269 €. Alles in allem dürfte allein die technische Ersteinrichtung des Studios deutlich über der 100.000 €-Grenze, wahrscheinlich um die 150.000 bis 200.000 € liegen. Gus' Netzwerk zu verschiedenen Bands bietet die Option, außerhalb des Studios live als Tontechniker zu arbeiten, vielleicht um fehlende Projekte und die dadurch nicht gedeckten Kosten (S. 69) des Studios aufzufangen oder derart betreute Bands – wie im Falle von Sebastian – für Aufnahmen ins Studio zu holen (S. 105). Die verfügbare Anlaufzeit für das Entstehen eines tragfähigen Kundennetzwerkes wird auf diese Weise verlängert. Zumindest legt das die elektronische Kommunikation nach den beobachteten Sessions nahe, in welcher Gus mir von längeren Konzertreisen berichtet, und die unvermeidlichen Facebook-Posts, die ihn u.a. mit betreuten Bands bei Rock am Ring oder dem Hurricane-Festival zeigen.

Der Wert des Studios PI lässt sich schwer einschätzen, dürfte aber deutlich im niedrigen siebenstelligen Bereich liegen. Der Flügel des Studios, ein Steinway-Modell, kostet neu zwischen 75.000 und 93.000 €⁶⁹³, gebraucht bzw. generalüberholt zwischen 40.000⁶⁹⁴ und 47.000 €⁶⁹⁵, das restliche Equipment dazugerechnet – es handelt sich um eine zahlreiche Ansammlung von Outboard-Equipment, Mikrofonen und Aufnahmetechnik –, dürfte sich allein auf ca. 200.000 € belaufen. Anders als im Studio TL oder FSC ist das Studio PI jedoch in umgebaut-

⁶⁹¹ Es soll hier nur exemplarisch etwas vom zahlreich vorhandenen Equipment aufgezählt werden, um eine grobe Einschätzung der notwendigen Mittel vornehmen zu können.

⁶⁹² Auktion für eine DS00-Konsole von DiGiCo.

⁶⁹³ Preisvorschläge für einen Steinway-Flügel B 211, Klavierhaus.

⁶⁹⁴ Preisvorschläge für einen Steinway-Flügel B 211, Piano-Müller.

⁶⁹⁵ Preisvorschläge für einen Steinway-Flügel B 211, Thomann.

ten Etagen eines Wohngebäudes im Zentrum Berlins lokalisiert. Eine kurze Recherche in einschlägig bekannten Immobilienportalen lassen für die Erwerbskosten der reinen Wohnfläche von über 300 m² zwischen ein bis eineinhalb Millionen Euro vermuten. Mir ist nicht bekannt, ob der Produzent und Studiobesitzer Alteigentümer des Hauses bzw. vielleicht – ähnlich Yves im Studio TL – mit den Besitzern des Hauses verwandt ist oder ähnliche begünstigende Faktoren vorliegen. Zusätzliche Kosten verursachen die notwendigen Schallschutzmaßnahmen in Form von Raum-im-Raum-Konstruktionen mit entsprechenden akustischen Optimierungen, womit deutlich höhere finanzielle Ressourcen, unabhängig vom Kostenaufwand für die Studiofläche, als in anderen von mir besuchten Studios – mit Ausnahme des Studios E – veranschlagt werden können. Die Konzentration auf den Jazz-Bereich dürfte zumindest in gewisser Hinsicht die sonst auftretenden Lautstärkeproblematiken von Studios in Wohnhäusern mildern, denn Metal-Drums oder verzerrte Gitarrenwände werden hier nicht erklingen.

Das möglichst breite Aufstellen im Feld der populären Musikproduktion und die Etablierung von Künstlerbindungen sind für Nils in mehrerer Hinsicht von Vorteil: Tora nimmt mit zwei Projekten bei ihm auf und er habe sogar schon ein Marketingkonzept zur Positionierung im Feld mit ihr entwickelt, welches sich an seinen bereits existierenden Verbindungen zum Deutschlandfunk orientiere. Auf diesem Sender liefen Produktionen von ihm als Trennmusik zwischen einzelnen Sendungen (Z. 506-517). Weiterhin bereitet Nils die Expansion in den Bereich Sprechtaufnahmen vor, die dazu notwendigen Umbauten führt wiederum ein alter Bekannter von ihm aus. Toras und Ellens Interessenbekundungen an der Partizipation möglicher diesbezüglicher Arbeiten sind für alle drei von potentielltem Vorteil (S. 84): Nils verfügt neben Technik über Komponistin und Sängerin, Ellen und Tora über weitere Verdienstmöglichkeiten im professionellen Tonstudio eines ihnen bekannten und daher vertrauenswürdigen Akteurs – allerdings geht Nils dann nicht weiter auf diese halbernst vorgetragenen Angebote ein. Die über die Investitionen in einen Studioneubau bzw. -betrieb hinausgehende Gefahr des wirtschaftlichen Bankrotts belegt die erwähnte Schließung des relativ jungen Studios in Leipzig (S. 93). Neben den mitunter enormen anfänglichen Kosten zeigt sich hier die Relevanz der nachhaltigen Planung bzw. Aufrechterhaltung der Gegebenheiten mittels zu knüpfender Netzwerke: Gus aus dem Studio FSC spricht von seinen Ersparnissen, die ihm für gewisse Zeit das Bewirtschaften und den Aufbau seines Studios erlaubten (S. 69), während Nils das Erfordernis konstanter Aufträge – auch divergierend vom eigenen Geschmack – für den Studiounterhalt unterschwellig ironisch unterstreicht: Alle seine Kunden würden gute Musik machen und bei von ihm betreuten Produktionen wäre er parteiisch, selbst wenn Ellen mit einer bestimmten Publikation nichts anfangen könne (Z. 416-435). Nils' langjährige Arbeit

geht mit entsprechend zahlreichen Bekanntschaften und Veröffentlichungen einher, welche jeden Besucher des Studios in Form einer langen Reihe von aufgestellten Alben repräsentativ begrüßen und einen Teil seines existierenden Netzwerks, gleichzeitig die Sicherheit des Netzwerks für Nils darstellend sowie wahrscheinlich als Qualitätsmerkmal der Lokalität intendiert, abbilden.

2.4.3.2 Technisch-instrumentale Fähigkeiten, Kommunikation und Terminologie – „Ihr immer mit Euren Borsten ...!“

Die Kompetenzverteilungen sind im Studio FSC klar definiert, teilweise sogar durch Äußerungen der Akteure selbst. Sebastian hat Jazz-Gitarre an einer künstlerischen Hochschule studiert, ist seit Jahren an Musikschulen sowie in verschiedenen Ensembles tätig und hat sogar eine Leitungsposition innerhalb seiner gegenwärtigen Arbeitsstätte in Aussicht. Weiterhin ist er der hauptsächliche Komponist und Arrangeur der fertigzustellenden Songs bis hin zur individuellen Notation entsprechend den Wünschen der mitwirkenden Musiker (S. 103 f.) und steht somit direkt in der musikalischen Materie. Daher ist er für die Bewertung der Umsetzung jener durch das Ensemble, dem Formulieren des gewünschten allgemeinen Klangs desselben sowie seines Soloinstruments prädestiniert: Die Entscheidungen für oder wider bestimmte Instrumente bzw. Instrumentengruppen oder deren Klang im fertigen Mix trifft er als Komponist (Z. 59-61, 744-760, 768 f., 795-799), klangliche bzw. aufs Arrangement bezogene Modifikationen wie im Falle seines Solos oder eines eigentlich falschen Einsatzes kann nur er als besser oder schlechter (S. 104; Z. 568 f.), Spielweisen und Mixverhältnisse zwischen den Instrumenten als seinen kompositorischen Vorstellungen entsprechend oder nicht entsprechend deklarieren (Z. 17-21, 550-560, 695, 745). Die Komplexität einiger Kompositionen bzw. Arrangements sind sogar für ihn schwierig zu erfassen, weshalb komplette Instrumentengruppen während der Erarbeitung zur Erleichterung stummgeschaltet werden (S. 75, 106) oder das mentale Konzipieren und Durchdenken von diesbezüglichen Entscheidungen bei einem bestimmten Song ihm schwer zu fallen scheint (S. 109).

Für die Kollaborationen mit Ellen bzw. ihrem Gesangsquartett übernimmt diese die Führung hinsichtlich der dort zu erarbeitenden Passagen. Basierend auf ihrer Tätigkeit als Sängerin in verschiedenen Ensembles, Lehrtätigkeit in Workshops und Musikschulen sowie Komponistin verschiedener Songs und Arrangements werden ihr diese Weisungskompetenzen von Gus und Sebastian zugestanden. Vor allem letzterer hält sich zurück und wird in dieser Hinsicht nur aktiv, wenn er direkt angesprochen wird oder Entwicklungen seinem Empfinden potentiell

zuwider laufen: Die Diskussion um einen mehr oder weniger unnatürlichen Delay (Z. 144-159) oder die Lautstärke der Vocals (Z. 95-100, 125 f.) in den Strophen sind einige der wenigen Momente, in denen er mehr vermittelnd als final entscheidend tätig wird. Das Quartett hingegen wird auf Ellens Wunsch hin in klassischer Weise – Sopran, Sopran zwei, Alt, Alt zwei von links nach rechts – angeordnet (Z. 682-706). Die Auswahl des Halls (S. 76 f., 113 f.), Art und Weise sowie Anordnung der Delays (Z. 141-143; S. 79) folgen ebenfalls ihren Präferenzen. Die letztendliche Beurteilung beim Konflikt um die Lautstärken delegieren Gus und Ellen notgedrungen zu Sebastian, welcher wiederum gemeinsam mit Gus entscheiden darf (S. 117). Beide Musiker sind sich ihrer Schwächen indes bewusst: Hinsichtlich der Schlagzeug-Mischung vertraue er Gus, so Sebastian zu mir, nachdem Gus seine Unzufriedenheit mit dem Instrument geäußert hatte, seine Expertise liege im Bereich Gitarre und Bläser (Z. 586 f.; S. 103 f.). Vergleichbar dazu formuliert Ellen ihre Schwierigkeiten mit einem derart großen Ensemble in verschiedenen Zusammenhängen: Welcher Startpunkt sinnvoll wäre (Z. 743), entzieht sich ebenso ihrer Kenntnis wie das konkrete Formulieren von Aspekten zwecks Umsetzung ihrer Hörerwartungen (Z. 810-812) oder bezüglich des generellen Umgangs mit dem Projekt (Z. 861 f.). Indirekt scheinen noch vergleichbare Bereiche durch, etwa wenn sie Gus irritiert fragt, ob ein erneuter Mix nicht eine ganze Woche in Anspruch nehmen würde, was dieser erstaunt verneint (Z. 846-848), generelle Aussagen des Nichtgefallens assoziativ oder ohne konkrete Hinweise zur möglichen Verbesserung – ein „Oktoberfest-Band“-Bläserpart (S. 117), genauso von Sebastian komponiert wie von der Band gespielt, wird deutlich abgesenkt oder die Vocals sollen schlicht „very good“ klingen (S. 72) – getroffen werden oder eigentlich basales Studiowissen – z.B. das Existieren sowie die Funktionsweise von EQs oder Kompressoren (Z. 75-77, 105-114)⁶⁹⁶, anstatt Bezeichnungen der Daten als Audiospur mit Takten und Zeitangaben wird von der Dicke der „Wurst“ („sausage“) gesprochen (S. 79) – nicht vorhanden zu sein scheint.

Der Kampf mit der Komplexität des Projekts und der zeitweiligen Überforderung bzw. sukzessiven Formung einer Vorstellung dessen, wie die Tracks am Ende klingen können und sollen, ist Sebastian und Ellen jedoch nicht exklusiv vergönnt. Gus folgt ihrem Vorschlag, Instrumentengruppen vorerst stummzuschalten gerne, hat er doch an anderer Stelle ein vergleichbares Problem (Z. 52-57) und erkennt bei einem besonders herausfordernden Song erst nach mehrtägiger Auseinandersetzung sukzessive, was alles im Projekt – ob der Song oder die

⁶⁹⁶ Es ist nicht ausgeschlossen, dass es sich um ein sprachliches Problem handelt und Ellen nur darum bitten wollte, einen besagten, ihr in der Funktionsweise bekannten Low-Cut einzusetzen. In solchen Fällen der erwarteten Umsetzbarkeit nutzt sie indes in den Sessions die Wendung „could you“ bzw. das Verb „could“ (S. 72; Z. 159, 688, 741, 752), daher meine anderslautende Interpretation, die zur Legitimität des grundsätzlichen Arguments der Wissensdiskrepanz aber auch nicht zwingend notwendig ist.

gesamte Unternehmung gemeint ist, bleibt unklar – noch zu tun sei (S. 114). Eine Besonderheit ist in diesem Projekt das gleichzeitige Einspielen von verschiedenen Instrumentengruppierungen in einem Raum gegenüber dem sonst weitverbreiteten Overdub-Verfahren einzelner Instrumente im Rock-Pop oder der zumindest räumlichen Trennung der gleichzeitig spielenden Instrumentalisten bei Erhaltung des Blickkontakts von Jazzformationen. Zahlreiche nur für Gus zügig ersichtliche bzw. zu überschauende Probleme, Einschränkungen und Optionen strukturieren daher die Vorgehensweise der Korrekturen und Mixe: Z.B. die immer wieder Berichtigungen benötigende Trompete als potentiell Phasenprobleme und dann tatsächlich als klangliches Artefakt Mix-Probleme erzeugend (Z. 647-655, 775-781), die Verlängerung einer Kontrabasspassage mithilfe von späteren Abschnitten, in denen keine Artefakte vom Schlagzeug zu hören sind (Z. 15 f., S. 72) oder die notwendige Rückkehr zu früheren Vokal-Passagen nach der Änderung des Panoramas zur klassischen Chor-Aufteilung in einem späteren Part (Z. 693-708). Die technische Expertise Gus' tritt ferner hervor, als Fragen bezüglich der nachteiligen Wirkung der Kompression auftreten und er sein Vorgehen, das Aufteilen der Vokal-Audiodaten in zwei Tracks, erläutert (Z. 108-112) sowie anhand der faktischen oder indirekten Abgabe der Weisungsbefugnisse durch die Musiker im Zusammenhang des Schreibens der Lautstärkeautomation (Z. 130-134) oder der Schlagzeug-Mischung (Z. 554-559, 584-587). Eher prozessbezogen, aber durch seine Kompetenzen bedingt, sind hingegen jene Hinweise, welche Komplikationen voraussehen oder in ihrer Priorisierung anders bewerten als die Musiker, z.B. beim Verstecken der Schnittpunkte in der Bassspur mithilfe einer Bläsersektion (Z. 596-606) oder dem Wissen um die korrigierenden Effekte des noch ausstehenden Master-Prozesses (S. 109 f.). Bei all diesen Faktoren handelt es sich nur um jene, die ich während meiner Anwesenheit im Studio beobachten konnte. Gus arbeitet, wahrscheinlich bedingt durch seine Historie als Front-of-House-Mann, nicht mit einem Ton-techniker zusammen. Daher kann davon ausgegangen werden, dass der gesamte Aufnahme-prozess, also z.B. Planung der Termine, Positionierung der Musiker im Studio, Mikrofonierung und digitale Anlage der Projekte sowie Vollzug des Mitschnitts, ausschließlich von ihm durchgeführt wurde. Außerdem war zum Zeitpunkt meiner Anwesenheit die Übernahme des Master-Prozesses durch Gus für Sebastian schon fast ausgemacht, wie er Ellen auf ihre Nachfrage hin mitteilt (S. 110).

Die Kompetenzverteilung im Studio PI ist ebenfalls recht deutlich und mittels der Positionierungen im Raum klar visualisiert. Nils nimmt als einziger technisch hinreichend Befähigter für die vorhandenen Geräte – sein neuer Praktikant ist erst seit diesem Tag anwesend – die zentrale Position ein, Tora sitzt direkt neben ihm, Ellen etwas weiter entfernt hinter Nils an

der Wand. Tora selbst hat als Führungsperson der Band ähnlich wie Ellen sowie alle weiteren Musiker der Formation ein Hochschulstudium absolviert. Als Texterin und Komponistin dürfte sie – Ellen unterstreicht diese Sonderrolle mir gegenüber (S. 100) – daher eine Art *prima inter pares* sein, gerade dann, wenn es um ihr eigenes Instrument geht: Das vom Praktikanten identifizierte Störgeräusch kann sie sofort als gewollte Klangtextur, „karg und staubig“, erklären (S. 93) und der – scherzhafte – Fokus auf die Präsenz ihres Instruments im Mix unterstreicht dies (z.B. S. 96). Die meisten Konflikte finden ohnehin zwischen Tora und Ellen statt, etwa wenn es um die Lautstärkeverhältnisse zwischen Instrumenten und Stimmen geht: Bass versus Stimme (Z. 381-388), Leadgesang und Flüstern (Z. 170-175), Gesang an einigen Stellen (S. 87 f.). Da die gesamte Session vor allem auf Ellens Wunsch stattfindet, obwohl Nils nach eigener Aussage ebenfalls negativ überrascht vom vorläufigen Ergebnis war (Z. 406 f.), und weil ihre Kompetenzen bereits weiter oben thematisiert wurden, soll an dieser Stelle ihre Zuständigkeit für die Vokalpassagen sowie die weitgehende Anerkennung ihrer diesbezüglichen Kompetenzen lediglich konstatiert werden.

Analog zu Ellen in der FSC-Session scheinen die Befähigungen Toras im Umgang mit Technik – bei Ellen bereits beschrieben und demnach nicht der Sprachbarriere im Studio FSC geschuldet – ebenfalls nur begrenzt ausgeprägt zu sein. Selbst dem Praktikanten des Studios fällt die für technisch interessierte Akteure ungewöhnliche Bezeichnung zur Orientierung der beiden auf und er kommentiert deren Orientierungsversuche mittels des Begriffs „Borsten“ in der graphischen Repräsentation der Audio-Daten entsprechend: „Ihr immer mit euren Borsten...!“ (Z. 399) Überhaupt beschränken sich Tora und Ellen auf Fragen der verschiedenen Lautstärken, immer wieder werden mehr oder weniger geringe Modifikationen im niedrigen Dezibel-Bereich vorgeschlagen und von Nils durchgeführt (Z. 241-250, 265-280, 518-535; S. 96, 100), deren Wirkungen angesichts der kleinen Werte dann doch überraschend groß sind. Hauptursache für die Konzentration auf jene Verhältnisse ist mit Sicherheit der Status des Projekts kurz vor der Fertigstellung. Immerhin werden Fragen des Panoramas, Klangs, der Kompression etc. komplett ignoriert, dürften indes in den vorangegangenen Sessions bis ins Detail – oder angesichts anderer Erwartungen an die Technikerposition vielleicht auch großzügiger? – besprochen worden sein. Ein finaler Schlusstrich ist dadurch jedoch mitnichten garantiert, weswegen Tora und Nils wiederholt auf die begrenzte Zeit hinweisen. Nicht nur Nachbearbeitungen der Vokalspuren sollen sich in ihrer Genauigkeit und den Ausmaßen in Grenzen halten, sondern jedwede andere Modifikationen grundsätzlich unterlassen werden. Tora macht dies durch ihre anfängliche Äußerung, nur noch fertig werden zu wollen, sowie das sofortige Ausschließen weiterführender Modifikationen von Spuren im Zusammenhang

mit dem Vokal-Plug-in gegenüber Nils zudem sehr deutlich (S. 85). Bereits hier sind in versteckter Form Hinweise auf Nils' Kompetenzen zu erkennen, welche ihm ein ungefähres Einschätzen der zeitlichen Dauer derartiger Prozesse erlauben. Mit der Diskrepanz zwischen dem während des Spielens und jenem dann im Studio wahrgenommenen Klang seines Instruments erklärt der frühere Schlagzeuger Nils seine Entscheidung für bzw. seinen Eintritt in die Studiowelt (S. 97). Er verweist damit gleichzeitig auf vorhandene instrumentale Kompetenzen, welche kommunikativ in Konflikt- und Entscheidungssituationen hilfreich sein dürften, wenn Musiker das Gefühl haben, mit einem anderen Musiker – somit einem ihren Interessen nahestehenden Akteur – zusammenzuarbeiten. Diesen Vorteil benennt Tora, als sie ihre Zufriedenheit mit Nils' Empathie gegenüber ihren künstlerischen Bandanliegen anhand der von ihm konstatierten, auditiv umherwehender Büsche in einem Song kundtut. Eine Darstellung, die mit ihrer Vorstellung des Klangeindrucks übereinzustimmen scheint (S. 93; Z. 485 f.).

Die die Session strukturierenden Fähigkeiten Nils' technischer Natur treten in diversen Situationen zutage: Er erklärt bestimmte Klangbearbeitungen und Lautstärkeanhebungen durch Plug-ins oder Outboard als überflüssig, damit der Master-Engineer „auch noch etwas zu tun“ habe (S. 81). Als es etwas später konkret um besagte Veränderungen geht, formuliert Nils basierend auf seinen Erfahrungen im Feld, dass eine bestimmte Lautstärke, in diesem Fall „fünfzehn [dB] unter null“ zu wenig sei (Z. 225) und er deshalb nicht alle Effekte entfernen werde. Deutlich wird, dass technische Fragen nur selten Toras eigentliches Tätigkeitsfeld des Instrumentalspiels und Komponierens betreffen, nämlich lediglich dann, wenn eine neue CD aufgenommen werden soll (vermutlich alle zwölf Monate mit verschiedenen Projekten), und sie aus diesem Grund dazu nichts sagen könne (Z. 236 f.). Gegen Nils' Ausführungen zu Multibandkompressoren und anderen Effekten (Z. 220-223) legen die Teilnehmer mangels Wissens (Z. 236-239) ebenfalls „keinen Widerspruch ein“, immerhin handele es sich bei Nils um eine von ihnen anerkannte Koryphäe, jemanden „vom Fach“ (Z. 462-468), wie in anderem Zusammenhang geäußert wird. Es ist daher logisch, wenn Tora zunächst Ellen beschwichtigt und abwarten will, wie die schon von Nils bearbeiteten Spuren nun klingen, bevor Veränderungen angegangen werden (Z. 173) oder wenn Nils bezüglich Lautstärkeverhältnissen vermittelnd sowie entscheidend eingreift (Z. 387 f.; S. 96). Sein manchmal spielerischer, teils fordernder Umgang bringt weitere Unterschiede hinsichtlich der individuellen Fähigkeiten zutage: Toras Frage nach einer realistischen Einschätzung für die Dauer bestimmter Anpassungen beantwortet Nils mit einem aus der Luft gegriffenen, dann aber auch für Tora wenig glaubhaften Zeitraum (Z. 535-539), wodurch eine Art grobe Form der Einschätzung realistischer Erwartungen bezüglich technischer Prozesse bei Tora konstatiert werden kann. Für das

komplexe Jonglieren der Mischungs-Verhältnisse benötigt Nils wiederum Ruhe im Raum, die er sofort erhält (Z. 545-548). Das Lob der Studiokopfhörer durch seinen Praktikanten wendet er hingegen ironisch weg von den Abspielgeräten hin zu seiner vermeintlich für den guten Klang verantwortlichen Leistung (Z. 440-443). Auch seine Erklärung der Funktionsweise des verwendeten Plug-ins atmet den Geist einer höheren Ausprägung seiner diesbezüglichen Kompetenzen, schließlich muss er „Side-Chain“ oder den Unterschied zum Schreiben einer Lautstärkeautomation sowie das primäre Anwendungsgebiet des Plug-ins für Vokalspuren erklären (S. 85; Z. 193-219). Die gewünschten Anpassungen in der DAW – Steinberg Nuendo – werden ausschließlich durch ihn vorgenommen, denn helfen können ihm Tora und Ellen nicht, wie er scherzhaft anmerkt. Im Gegenteil, sie sollten auf keinen Fall aufpassen, was er da mache (Z. 363 f.).

Die verwendete DAW ist zudem eigentlich ungewöhnlich, weil laut Hersteller-Webseite für Musikproduzenten jeder Couleur das Programm Cubase gedacht sei.⁶⁹⁷ Obwohl Nuendo in der Arbeitsoberfläche sehr ähnlich zu Cubase ist, wäre jenes Programm eher für den Bereich der Post-Produktion im Bereich Film, Werbung oder Spiele gedacht, kann aber für die Soundbearbeitung zu einer DAW erweitert werden.⁶⁹⁸ Der Kostenaufwand für Nuendo ist damit aber ungleich höher als für Cubase und soll ggf. auf die über die rein musikalischen Betreuungsfähigkeiten und -angebote des Studios hinaus verweisen, z.B. bezüglich möglicher Hörspiel- oder Filmmusikkunden.

Analog zu Gus im Studio FSC dürfte mangels eines gesonderten Tontechnikers die komplette Vorbereitung, Planung und Durchführung der Mitschneideprozesse ebenfalls durch Nils, ggf. unterstützt durch eine Hilfskraft, den alten und damit wohl besser eingearbeiteten Praktikanten, vorgenommen worden sein, womit seine Kompetenzen nicht nur innerhalb von DAWs und Plug-ins, sondern auch in der Herstellung adäquater Klangsignale ausgeprägt sein dürften. Neben den „Borsten“ schlägt sich der Sachverhalt diskrepanten Fachwissens auch anderweitig nieder: Wenn Tora vom sofortigen Export als „Zack!“ spricht und Nils nach einiger Verwirrung klarstellt, die Verwendung des Plug-ins wäre dann doch etwas anderes, als sofort zu exportieren, stellt das – etwas seltsam chiffriert – jene durch Erfahrung legitimierten, technisch Kompetenzen Nils’ nur noch mehr hinaus (Z. 446-461). Präzise sind sie allerdings nicht zu benennen, denn die Trennschärfe zwischen den verschiedenen Expertisen kann in der von mir beobachteten Session aufgrund des fortgeschrittenen Charakters des Projekts, etwa im Vergleich zur kompletten Delegation des Schlagzeug-Mixes im Studio FSC, nicht klar hervortreten. Doch der Umgang mit Situationen der Unsicherheit und das Vertrauen der tech-

⁶⁹⁷ Steinberg-Produkte, Cubase.

⁶⁹⁸ Steinberg-Produkte, Nuendo.

nisch nicht so bewanderten Akteure auf Nils' Kompetenzen zeugen vom Wissen um diese existierenden oder vermuteten Fähigkeiten des Produzenten: Obwohl Nils frei zugibt, spontan keine Ahnung zu haben, wo ein zu modifizierendes Flüstern im Projekt eines Songs sei, nimmt die Suche aufgrund seiner Vertrautheit mit dem Produktionssystem nur wenig Zeit in Anspruch (Z. 261-265). Scheinbar ist dieses Projekt nicht so komplex wie jenes im FSC-Studio, doch immer noch ausreichend vielschichtig in der Produktion, um mit selbst geringem zeitlichem Abstand⁶⁹⁹ kurz den Überblick zu verlieren. Selbst bei Nachlässigkeits- oder technischen Fehlern – welche eigentlich vermieden werden sollten, kosteten sie doch wertvolle Sekunden (S. 85) – bleiben Tora und Ellen trotz Zeitdrucks entspannt (Z. 294-298).⁷⁰⁰ Vielleicht stellt dies eine weitere Anerkennung der komplexen Gesamtheit der zu beachtenden Faktoren dar, die zuweilen und in der Summe jedoch vernachlässigbar die Kompetenzen des Produzenten übersteigt. Analog dazu ist Nils' Einschätzung der Abstürze seines Systems, beim Laden des ersten Projekt des Tages charakterisiert er diese als zu vernachlässigendes Ärgernis ohne weitere Relevanz, maßgeblich für die entspannte Rezeption des Auftretens technischer Probleme durch Tora und Ellen (Z. 161-167). Immerhin bietet er sofort die Lösung des Problems, einen simplen Neustart, an und die grundsätzliche Sicherheit aller Projekte bestehe ohnehin aufgrund einiger von ihm getätigter Investitionen, welche ein zügiges Wiederfinden im Falle des technischen Totalversagens ermöglichten (S. 95). Nicht nur die Fähigkeiten der Bedienung der Studiotechnik sondern auch Verhaltensweisen und Strategien, falls diese einmal versagt, sind daher wichtig. Deshalb ist Gus' Verwirrung, „I have a strange feeling...“, zu Beginn der FSC-Session (S. 73) für Sebastian und Ellen auch so alarmierend, denn wenn die zentrale Person für technische Belange den Überblick verliert, ohne direkte Lösungsvorschläge formulieren zu können – obwohl die Situationen dann doch allesamt gelöst werden konnten –, verfügen beide nicht über ausreichende Fähigkeiten, um diesen Umstand zu kompensieren. Gleiches gilt für die Situation des plötzlichen Klopfgeräuschs auf dem Pult während des Mischens (S. 104), welches zwar irritierend, aufgrund der gefassten Reaktion Gus' jedoch weniger alarmierend zu sein scheint. Immerhin wird der Mix- und Exportprozess davon offenbar nicht beeinträchtigt; zumindest spricht Gus nicht davon, hat aber spontan auch keine Idee – oder keine Muße? – besagte Komplikation zügig zu beseitigen. Bei aller technischen Kompetenz der beobachteten Produzenten zur Herstellung der Klangsignale samt Zurückgreifen auf die primär instrumental-kompositorische Expertise der anwesenden

⁶⁹⁹ Der zeitliche Abstand wurde in der Session nicht diskutiert, dürfte aber nicht mehr als wenige Wochen umfassen haben. Meine Nachfrage bezüglich des genauen Zeitraumes konnte Tora leider nicht beantworten.

⁷⁰⁰ Das ist vor allem im Vergleich zur angespannten Reaktion von Musikern unter Zeitdruck wie Sören im Kapitel 2.3 bzw. 6.2 interessant.

Band-Akteure bezüglich gewünschter Klangkonfigurationen und -qualitäten sind doch alle vom Funktionieren der in diverser Hinsicht hochkomplexen und notwendigen Soft- sowie Hardware und deren Zusammenwirken abhängig. Im Falle anhaltender und den Klang oder die Arbeitsweise beeinträchtigender Probleme in den Er- und Bearbeitungssystemen sind aber auch die in der Verwendung der Hardware und Bedienung der Oberflächen so versierten Akteure wie Gus oder Nils wahrscheinlich auf externe Hilfe angewiesen, weshalb die Frage nach der Stabilität und Haltbarkeit der Soft- bzw. Hardware einen so hohen Stellenwert hat. Die angenommene Zuverlässigkeit professioneller Produkte⁷⁰¹, eben jene begründet zumeist die zu entrichtenden Preise, lässt beide Produzenten relativ entspannt mit den Fehlermeldungen oder Störgeräuschen umgehen, sofern und weil sie eben nicht wiederholt auftreten.

2.4.3.3 Hierarchien und Weisungsbefugnisse – Abhängigkeit selbst bei Puristen

In beiden Fällen rührt ein großer Teil der Weisungsbefugnisse der Studiobetreiber von ihrem Status als solche her, wobei Größe und Lage der Studios eine unterschiedliche Stärke des diesbezüglichen Einflusses erkennen lassen: Das Studio PI strahlt mittels seiner durchgehend hochpreisigen Gestaltung, der großen Anzahl zur Schau gestellter Produktionen, Größe und Anzahl der Räumlichkeiten und einzigartigen, zentralen Lage deutlich mehr Autorität aus als die relativ abgelegene, in einem Komplex mit anderen Tonstudios und die ursprüngliche Raumgestaltung aus DDR-Zeiten nutzende Lokalität des FSC. Trotz dieser Diskrepanz in der architektonischen Wirkung ist der grundsätzliche Effekt ähnlich. Die Musiker betreten eine obligatorisch zu passierende Lokalität, welche nur durch die Investitionen der Besitzer existiert sowie ihnen bereitgestellt wird, von den Musikern selbst aber weder aufgebaut noch betrieben werden könnte. Verhaltensweisen, Zeitplanungen und Entscheidungsmöglichkeiten – jene im doppelten Sinne technischer und diskursiver Machbarkeit – hängen nun, stets beeinflusst von der jeweiligen Interpretation der Produzentenrolle durch diesen, maßgeblich von besagtem Studiobetreiber ab. Demgegenüber formieren sich innerhalb technischer Rahmenbedingungen oder abgegebener Kompetenzen der Produzenten die Befugnisse der Musiker, vor allem der Bandleader, mittels ihrer kombinierten kompositorisch-instrumentalen Fähigkeiten und organisatorisch-logistischen Entscheidungsgewalt. Bei Tora im Studio PI wird dies durch ihre bandinterne Anerkennung als primäre Komponistin und Texterin, die Kontaktherstellung und Pflege zum unterstützend wirkenden Label, die angedeuteten Kenntnisse des zur

⁷⁰¹ Die Probleme des Produzenten Yves im Kapitel 2.2 bzw. 6.1 haben ihre Ursache in der Verwendung einer Beta-Veröffentlichung. Die Verfügbarkeit von neuen Sounds wurde also für das Risiko größerer Instabilität in Kauf genommen und beeinträchtigt an der beschriebenen Stelle den Workflow.

Verfügung stehenden Budgets und ihre instrumentalen Fähigkeiten deutlich. Vor allem ihre Versuche, instrumental transparente Mixe zu erhalten, verweisen auf konkrete Vorstellungen hinsichtlich der Gesamtkonzeption ihres Projekts.⁷⁰² Dementsprechend entstehen auch die angemerkten Konflikte mit Ellen bezüglich der Durchsetzungsfähigkeit der Vokalspuren, welche wiederum von ihrer Position als Frontfrau einer Formation mit Sängerin und daraus folgender, abweichender Konzeption des Projekts herrühren: „Man muss sich dann halt entscheiden, ob man eine Band mit Gesang macht oder lieber eine ohne Gesang!“ (Z. 390 f.) Dass solche Konflikte durch Intervention von Nils gelöst werden, in diesem Fall zugunsten von Ellen (Z. 387 f.), oder in anderen Momenten zugunsten der Zeitersparnis, lassen die bestehenden Beziehungen klar hervortreten: Tora und Ellen können zwar verschiedene Vorstellungen bezüglich der gewünschten Resultate diskutieren, ausschlaggebend sind im Zweifelsfall jedoch Nils’ vor allem technisch legitimierte Äußerungen oder Wahrnehmungen. Jenes Überblicken technischer Belange gestattet ihm die nahezu bindende Einschätzung, ob Konfigurationen annehmbar seien oder nicht. Wenn seiner Meinung nach jene akzeptabel sind, werden deutliche Veränderungen unwahrscheinlich (Z. 282 f.), eine eigene Meinung sei dennoch stets möglich, aber möglicherweise irrelevant, wie Tora und Ellen lachend feststellen (Z. 375-380). Der Eindruck der Kontrolle für die beiden Musikerinnen ist ferner abhängig von Nils’ Willen, das von ihm zu bedienende Kontrollinterface sichtbar zu machen (Z. 470-479), letztendlich liegt also alles Er klingende in seinen Händen. Tora und Ellen konstatieren jenen Sachverhalt recht präzise, ohne ihre Aussagen jedoch ernst zu meinen (Z. 312-320). Die Ausführungen bezüglich der Revidierung einiger bereits inkludierter Effekte und Bearbeitungen, damit der Master-Engineer „auch noch etwas zu tun“ habe (S. 81), bleiben von den Musikern mangels entsprechender Kenntnisse notgedrungen unkommentiert. Entweder waren die Bandleute bzw. Tora bei der Bearbeitung anwesend und Nils revidiert demnach gemeinsam getroffene und für gut befundene Entscheidungen oder aber er entscheidet hier alleine ohne Mitsprache der Musiker. Beide Varianten verdeutlichen die betreffende Kompetenzallokation und damit einhergehende Weisungsbefugnisse sowie deren Akzeptanz von Nils als einer der „Koryphäen“, denen man bei technischen Fragen nicht widersprechen werde (Z. 462 f.), selbst wenn oder gerade weil man die Sinnhaftigkeit der Prozesse nicht genau überblicken kann. Genau dieses gilt für Toras verständliche Frage, inwieweit eine bestimmte dB-Zahl von „fuffzehn unter null“ (Z. 225) zu wenig oder „minus fünf“ (Z. 234) denn in Ordnung sei, nur damit genau jene Anhebung beim Mastern wieder vorgenommen werde. Die Logik einer reinen Absenkung zur anschließenden externen Anhebung leuchtet erst einmal tatsächlich wenig ein.

⁷⁰² Vgl. dazu ausführlich Abschnitt 2.4.4.

Nils' Antwort, einen von ihm für gut befundenen Multi-Band-Kompressor trotzdem im Projekt zu belassen und wegen des Wegfalls diverser anderer Bearbeitungs-Plug-ins keinen Limiter nutzen zu müssen, trägt wenig zur Klärung bei, verweist jedoch auf seine Position innerhalb der Hierarchie, mittels seiner speziellen Kenntnisse bestimmte Entscheidungen durchsetzen zu können. Tora und Ellen reagieren entsprechen: Sie hätten beide kein Ahnung davon (Z. 225-240). Diese zu beobachtende technische Abhängigkeit gestaltet sich anders als z.B. ggf. in Popmusik-Produktionen, bei denen der Produzent neben den diversen technischen Aspekten auch die kompositorische, auf das Arrangement bezogene Führungsrolle innehaben kann, ist indes dennoch unter anderen Vorzeichen – hier das Erreichen eines möglichst natürlichen Klangs aller Instrumente und eines für alle Beteiligten vertretbaren Klangs sowie Mischungsverhältnisses der beteiligten und während des Mischvorgangs präsenten Musiker – stets vorhanden.

In der Konstellation des Studios FSC scheint die Heterogenität in den technisch-instrumentalen Kompetenzen ähnlich strukturiert zu sein, Sebastian dürfte aber von der Förderung des Senats und den grundsätzlich von (staatlichen) Organisationen ausgehenden Legitimationswirkungen noch zusätzlich zu seinen akademischen Qualifikationen profitieren. In der Kombination mit Gus' Selbstverständnis, er trifft zuweilen Entscheidungen oder greift ein, entscheidet sich aber lange dafür, seine vorhandenen Weisungsbefugnisse nicht auszuüben, wirkt die Hierarchie zwischen Gus, Sebastian und Ellen zwar in ihrer Struktur ähnlich jener zwischen Tora, Ellen und Nils im Studio PI, vertikal jedoch schwächer ausgeprägt. Abschwächend neben dem Selbstverständnis von Gus kommt dessen Auftragslage während dieses Zeitraumes hinzu, d.h., es liegt in seinem Interesse, bestimmte Aufträge und daraus perspektivisch entstehende folgende an sich zu binden, was ein Entgegenkommen hinsichtlich der Wünsche Sebastians und Ellens in diesem Zusammenhang ohnehin naheliegend macht.

Davon abgesehen entspinnt sich während meiner Anwesenheit trotz des mehr oder weniger puristischen Selbstverständnisses als Jazz-Formation eine deutliche Abhängigkeit von Gus' Kompetenzen. Jene hat ihre ersten Ursachen bereits in der Verwendung von Pyramix als Audio-Editing-Software, welche in keinem der anderen von mir besuchten Studios verwendet wurde und – im Gegensatz zu Logic, Pro Tools oder Nuendo – keine Software zum Implementieren von Midi-Daten in die Projekte via VST-Plug-ins ist. Ihr begrenzter Einsatzbereich durch die Mass-Core-Technologie⁷⁰³ in entsprechenden Studios dürfte dazu führen, dass

⁷⁰³ Pyramix.

kaum ein Kunde bzw. Musiker Gus' sich mit diesem Programm auskennen wird. Im fortgeschrittenen Stadium des Projekts wäre es daher neben den üblichen Problemen der Netzwerkbelastung gemeinsamer Kontakte wegen eines möglichen Abbruchs auch angesichts der verwendeten Software rein technisch aufwendig⁷⁰⁴, das Projekt in einem anderen Studio fortzusetzen.⁷⁰⁵ Ich würde nicht von einer bewussten Strategie sprechen, aber die Hierarchie entsteht durch den Aspekt der technischen Abhängigkeit, nun noch gestützt durch das Element der möglichen (In)Kompatibilität der Projektdateien mit anderen Studios.

Diese Fähigkeiten Gus' bedingen die Möglichkeiten der Beeinflussung von Anliegen und Verhaltensweisen der Musiker, etwa wenn Ellen mit den frischen Erfahrungen ihrer PI-Session die für sie nun zu laut wirkenden Vocals überarbeiten möchte, Gus dies jedoch als mindestens verfrüht, wenn nicht sogar unnötig erachtet. Immerhin seien die Tracks noch nicht gemastert (S. 109 f.). Vergleichbar dazu ist das Verschieben von Korrekturen zugunsten des für Ellen interessanteren Mix-Vorgangs (S. 75) und die Lenkung der Session in Momenten der Unsicherheit (S. 113; Z. 638-643). Welche verdeckten Optionen dem technisch versierten Personal während der Studioprozesse offenstehen, wird im Moment der Diskussion über das Panorama des Vokalquartetts ersichtlich: Weder Sebastian, Ellen noch ich hatten in den vorangegangenen Passagen registriert, dass Gus die Anordnung der Stimmen nach einem Hinweis von Sebastian verändert hatte, lediglich Ellens Hörerfahrung und die exponierte Quartett-Passage führen zu einem Bemerken und Modifizieren dieser Veränderung (Z. 679-706). Ellens Durchsetzen ihrer vokalbezogenen Vorstellungen könnte zudem der unentgeltlichen Teilnahme, dem Einbringen einiger Kompositionen, ihrer Expertise und ihrer eingebrachten Zeit geschuldet sein, denn ihr zukünftiges Mitwirken am Projekt dürfte maßgeblich von der Zufriedenheit mit dem Endergebnis abhängen. Das Herstellen eines natürlichen (Vokal)Klangeindrucks ist daher ein Aspekt, dem die technischen Kompetenzen Gus' viel gewidmet werden, z.B. beim Herstellen möglichst natürlicher Schnittpunkte (Z. 159 f.) oder dem Beseitigen unnatürlicher Geräusche (Z. 802-809). In diesem Zusammenhang tritt die fehlende Nachvollziehbarkeit der Prozesse für Außenstehende samt der damit möglichen Mythenbildung hervor, denn die zahlreichen kleinen Veränderungen des Produzenten mit oder ohne die Anwesenheit der Musiker machen eine Rekonstruktion der Abläufe fast unmöglich. Deswegen ist Ellen zunächst irritiert wegen einiger unsauber eingefügter Korrekturen (Z. 25-27) oder vermutet einen Schnitt in den Vocals, obwohl das Störgeräusch von der Bass-Drum-

⁷⁰⁴ Abgesehen vom Bereitstellen der Spuren eines so großen Projektes sind die möglicherweise auftretenden Schwierigkeiten des Imports kompletter Projekte bei derartig komplexen Audio-Systemen ungewiss.

⁷⁰⁵ Niemand hatte in diesem Fall jene Absicht, aber die grundsätzlichen Schwierigkeiten des Wechsels der Projektbetreuung verschärfen sich mit verschiedener verwendeter Software, seien es DAWs, Plug-ins oder Editier-Programme, noch.

Spur kommt (Z. 802-809). Wenn indes schon die in die Prozesse involvierten Akteure den Überblick verlieren, den der Produzent für sich durch seine Vertrautheit mit den graphischen Repräsentationen und Datensätzen der DAW-Funktionen potentiell wiederherstellen kann, sind die Chancen einer nachträglichen realistischen Einschätzung der Prozesse für andere Akteure nahezu unmöglich und abhängig von der Bereitschaft des Produzenten, dieses Wissen zu reaktivieren, zu teilen und Entscheidungsgewalten abzugeben. Sofern er indes, wie Gus hier scherzhaft, eine partielle Wahrheit bezüglich der Gesangsleistung Ellens formuliert – „I could have sung it like that! Great!“ - „You did! [...] First take!“ (Z. 159 f.) – liegt es in seinem Ermessen, jene als tatsächliche zu etablieren. Ferner wird ein lockeres Verhältnis zum Einsatz von Studioteknik zur Erlangung eines möglichst guten Ergebnisses erkennbar, welches mit dem Selbstverständnis der Musiker nicht übereinzustimmen scheint, relativiert Ellen doch wegen einiger Bearbeitungen die Anerkennung ihrer vermeintlichen Leistung, die für Gus durch die von ihm empfundene Normalität der Korrekturvorgänge unbeeinträchtigt zu sein scheint.

Es ist daher naheliegend, wenn Sebastian Gus' differierende Wissens- und Kompetenzstruktur zu Triangulationszwecken seiner eigenen Ideen bzw. Eindrücke mittels dieser Kooperation nutzt, allerdings fragt er nur einmal, in Ermangelung von Vorstellungskraft bezüglich der Hörbarkeit eines Fehlers im Endergebnis (Z. 656-663), direkt nach dessen Meinung und erhält sie sonst an aus Gus' Sicht adäquater Stelle. Umgekehrt diskutieren Sebastian und Ellen dessen Ideen und modifizieren sie, wodurch die Klangkonfigurationen in ihrer finalen, zu publizierenden Formen durch die gemeinsame Erarbeitung sukzessive entstehen: Das veränderte Gitarrensolo (S. 104), das Beibehalten eigentlich fehlerhafter, aber besser klingender Spielweisen (S. 103), die generelle Ausrichtung und Balance der Klänge (S. 108), Anordnung und Balance des einen Song prägenden Vokal-Quartetts und die Folgen (S. 110 f.), Delays und verschiedene Hallräume für jeweilige Parts (S. 78 f.), Herausnehmen oder Modifizieren verunglückter Parts (S. 71 f., 115, 117), der Drum- oder Bass-Sound (S. 102 f., 114) oder die innere Dramaturgie von Songs und deren Strukturierung mittels Dynamikrelationen zwischen Parts sowie Instrumenten (S. 104-108) entstehen allesamt in einer komplexen Verbindung verfügbarer Kompetenzen, Vorstellungen von Rollen und jeweiligen Wissensvorräten, deren zeitökonomisch und prozedural sinnvolle Manifestation als Klang angesichts mitunter ideologisch bedingter Probleme jedoch nur durch Gus als Ermöglicher realisierbar werden. Klang wird demnach auch hier als Rohstoff begriffen, wenn auch nicht so bezeichnet, von dem ausgehend die Konfiguration erst nachträglich – und ohne großes Mitspracherecht der einspielenden Musiker – gemeinsam in der Studioregie erstellt wird.

Natürlich können und sollten nicht alle 14 Musiker dieser Formation gleichzeitig in der Regie anwesend sein, um den Mix-Prozess zu ihren Gunsten zu beeinflussen. Schließlich zeigt die Enge der Räumlichkeit, im Studio PI bereits bei fünf Personen, wie schwierig solche Prozesse sich erstens bezüglich der Weisungsbefugnisse und zweitens hinsichtlich der dann herrschenden Rahmenbedingungen erweisen können. Toras und Nils' Bitte um Ruhe, von beiden in separaten Momenten vorgetragen (Z. 437-439, 547 f.) und stets auf die Komplexität der Vorhaben innerhalb beschränkter Zeitkapazitäten bezogen – letztlich wurde diese Session nur notwendig aufgrund fehlender Sorgfalt bezüglich der Balance normalerweise präsenterer Vocals –, zeugt vom davon geprägten Bestreben der Anwesenden, diesen Fehler nicht zu wiederholen bzw. keinen vergleichbaren Missstand erneut zu erzeugen. Daraus folgt wiederum, dass in den hier beobachteten Akteurskonstellationen nur Anwesende auch in ihrem Sinne auf die Klangkonfigurationen einwirken können. Wer jedoch den langwierigen und ermüdenden Findungsprozessen des Zusammenfügens von Klang entgehen will, gibt durch seine Abwesenheit gleichzeitig seinen existierenden Einfluss durch die individuelle Expertise und den Anspruch auf Wahrung seiner Interessen weitgehend auf. Was in der Session im Studio E funktioniert, trotz Abwesenheit des Bandleaders und Produzenten strukturieren deren Interessen das Geschehen, muss hier hingegen in Form einer zusätzlichen Session im Studio PI kompensiert werden, die auch deshalb zustande kommt, weil die Bewertung der Mischung als verbesserungswürdig sowohl von Ellen als auch vom Produzenten Nils geteilt wird (Z. 400-407). Ein derartiges Mitspracherecht der Beteiligten und Nichtanwesenden des Projekts im FSC von Sebastian steht hingegen in keiner von mir beobachteten Session zur Debatte. Schließlich verhindert der Zeitfaktor, oft herbeizitiert in allen hier beschriebenen Sessions, sei es als begrenzte (Z. 47 f.), verfügbare (Z. 859) oder bezahlte bzw. zu zahlende Zeit (S. 93), und die mit dem Hinzuziehen von zu vielen Akteuren einhergehenden Konflikte verschiedener Interessen ein effektives Arbeiten in den Grenzen der von den Formationen akzeptierten Rahmenbedingungen spezifischer Intervalle von Publikationen. Jener eigentlich studioexterne Einfluss des Feldes der populären Musikproduktion, das Problem der Zeitlichkeit der Erzeugnisse, begünstigt wiederum die Position der technisch versierten Akteure. Die Argumente für oder wider die Anhebung von Spuren kann Nils mit seiner Einschätzung zumindest an einer Stelle überschreiben (Z. 282-284). Er thematisiert die sich anbahnende Zeitproblematik, was aufgrund seiner Erfahrung, technischen Fähigkeiten und durch den Besitz des Studios im dreifachen Sinne strukturierend wirken dürfte (S. 94) und beendet in diesem Geiste in einer anderen Situation kurzerhand alle Diskussionen und exportiert den Song (S. 96). Sein Verdikt hat ferner deshalb Gewicht, weil Produktionen seines Studios seinen Aussagen zufolge es bereits

ins Radio geschafft hätten (Z. 506-509) oder aber er – wie im Eingangsbereich zu sehen ist – mit national bekannten Künstlern zusammengearbeitet hat, sein Urteil demnach von diesen ebenfalls geschätzt werden sollte und sein Netzwerk von entsprechenden Beziehungen und Erfolgen demnach verstärkend hinsichtlich seiner Weisungsbefugnisse wirkt. Die Diskussion um die künstlerische Qualität der Veröffentlichung einer Künstlerin, die in seinem Studio produziert hat, ist nur möglich, wenn deren Bekanntheitsgrad ausreicht, um diskussionswürdig zu sein (Z. 416-434).

Selbst ohne derartige Unterstützung existierender Netzwerke ist der Einfluss durch Erfahrung und Spezialisierung eines Produzenten dazu geeignet, eigentlich wünschenswerte Verhaltensweisen im Laufe der Produktionsprozesse als für das Resultat nachteilig zu identifizieren: Entgegen allen sonstigen Versuchen der möglichst zeitökonomischen Abarbeitung der jeweiligen Tracks und Aufgaben überrascht Sebastians Durchwinken eines Songs Gus dann derart, dass er sich genötigt sieht, Sebastian – und wohl sich selbst – zu mehr Kritik zu ermahnen. Berechtigt, denn beim wiederholten Hören fallen noch deutliche Patzer in der – in der Session dann schon fast berühmten – Trompetenspur auf (Z. 638-665).

Insgesamt kann in den beschriebenen Sitzungen davon gesprochen werden, dass die Stärke der Weisungsbefugnisse weitgehend mit der Ausprägung der technischen und instrumentalen Befähigungen oder Expertisen einhergeht, im Sinne der Positionierung der Formationen im Feld der populären Musikproduktion aber von Produzenten zugunsten der Musiker in unterschiedlichen Abstufungen abgegeben wird. Diese wiederum beziehen ihre Entscheidungsgewalt primär vom Engagement in der Generierung des Klangmaterials, aus dem am Ende die fertigen Tracks durch komplexe, kollektive Arbeit entstehen. Die Einschätzung zeitlicher Kosten, Notwendigkeit und Machbarkeiten jener von Musikern vorgeschlagenen Aktivitäten oder Prozesse, welche zum Resultat führen sollen, werden durch die technische Expertise und Erfahrung der Produzenten dahingehend strukturiert, dass die Umsetzung stets in einem zeitlich vertretbaren Rahmen abläuft, Vorschläge der Musiker zurückgezogen oder gar nicht erst gemacht werden, indes die Selbstwahrnehmung und Positionierung dieser Akteure möglichst wenig angegriffen wird. Bemerkenswert ist, dass jenes Verhältnis offenbar von Musikern als normaler Zustand akzeptiert wird und die Kosten der Herstellung sowie Stabilisierung dieser Beziehungen sich hauptsächlich im Erzeugen einer als Institution verstandenen Lokalität – dem Tonstudio – und seiner anschließenden fachgerechten Nutzung erschließen.

2.4.4 Positionierungen

Bisher hatte jede der beschriebenen und analysierten Sessions spezifische Eigenheiten und jene dieses Kapitels bilden keine Ausnahme, finden sich doch zum ersten Mal Akteure mit unterschiedlich ausgeprägten Ressourcen und Kompetenzen in entscheidenden Momenten der Studioproduktion zusammen, welche wiederum geprägt werden von den unterschiedlichen, eingenommenen oder noch einzunehmenden Positionierungen. Ihre Expertise setzen sie im Prozess zur Durchsetzung von Vorstellungen ein, die auf ihrer individuellen Positionierung basieren und dem Verständnis des Feldes in Bezug auf das Resultat in verschiedenen Formen. Der jeweilige Einsatz in bestimmter Hinsicht bereits existierenden, stabilen Hierarchien beeinflusst also jene Konfigurationen, welche im Feld als Einsatz wirken sollen. Ich unterscheide die Positionierungen daher entsprechend und beginne mit dem in den Gesprächen und Vorgängen aufflackernden Selbstverortungen der Akteure im Feld und gehe anschließend auf die sich daraus speisenden, resultatorientierten Positionierungen im Studio ein.

2.4.4.1 Positionierung im Feld – „Ich hasse Jazz!“

Produzent Nils strebt eine multiperspektivische Position im Feld der Klangproduktion an, die sich nicht nur auf Musik beschränken soll. Der Ausbau eines zweiten Studios für Sprachaufnahmen und die primäre Verwendung von Nuendo anstatt Cubase, aus Kompatibilitätsgründen seien der Webpräsenz zufolge auch Logic und Pro Tools verfügbar, aufgrund der vielfältigeren Einsatzmöglichkeiten der erstgenannten Software über Musikaufnahmen hinaus, legen diese Annahme nahe. Ferner ist das Studio für den mittleren bis hohen Preisbereich des Marktes konzipiert, sowohl Lage als auch Ausstattung als auch Größe des Komplexes weisen darauf hin, zugleich jedoch – ebenfalls der Webpräsenz des Studios zufolge – eingeschränkt auf jenen Bereich des Feldes, der ausschließlich die Aufzeichnung natürlicher Klänge und Stimmen zum Ziel habe. Demnach verkleinert sich die mögliche Klientel auf alle jene Künstler, die elektronische Klangerzeugung oder -verfremdung nicht oder zumindest nicht in diesem Studio vornehmen wollen. Eine Positionierung, die von Nils offenbar erfolgreich vorgenommen wurde, wenn man die zahllosen CDs bekannter und ausgezeichneten Künstler am Eingang des Studios bedenkt, allerdings ist die Majorität jener Erzeugnisse, wie zu erwarten und wie auch das von mir beobachtete Projekt, im Bereich des akustischen Jazz zu verorten. Diese Herangehensweise an die Generierung von Klangkonfigurationen fern elektro-synthetischer Sounderzeugung oder -nachbearbeitung spiegelt sich in seiner Befürwortung der Herausnah-

me fast aller Effektketten aus dem Projekt wieder, es klingt fast wie ein Qualitätsmerkmal für Jazz: „Also, wir haben gar keine Kompression drin, das ist ganz geil... Kann [der Master-Engineer] Xaver ordentlich zuladen, also wir haben nirgendwo was drin. Richtig puristisch-jazzig.“ (Z. 285-287)

Mittels seiner bereits dargelegten Kompetenz- und Ressourcenstruktur und der etablierten sowie hochwertigen Lokalität seines Tonstudios hat Nils die Position eines technisch versierten und daher leitenden Akteurs eingenommen, an den sich Formationen bezüglich adäquater Aufnahmen wenden. Seine Erläuterungen zu den Problemen der Lautstärke spiralen beim Mischen mit nur einigen Musikern oder jene der nur vermeintlich vorgenommen Veränderungen an Mixen (Z. 186 f.) verweisen auf den vorhandenen Erfahrungsschatz, technische Expertise und seine Philosophie der Transparenz und Partizipation von Musikern an den Prozessen – wenn auch nur bis zu einer gewissen Grenze, wie im Abschnitt 2.4.1 angesprochen wurde. Sein Übergang in den Beruf des Produzenten ausgehend von jenem des Musikers (S. 97) ermöglicht ihm, die ggf. entstehende Distanz zwischen Künstlern und technisch-künstlerisch unterstützendem bis weisendem Personal mit Verweis auf seinen Werdegang potentiell zu minimieren, weil die zu durchlaufenden Stationen und Probleme von Musikern in diesem Feld ihm demnach bekannt sein und mit ihm arbeitende Künstler seinen Einschätzungen daher eher folgen dürften als den Weisungen von Produzenten mit eher technischem oder wirtschaftlichem Hintergrund.

Die Etablierung mehrere Standbeine für Nils' Studio trotz der offenbar erfolgreichen Führung ist sinnvoll, wenn man die Äußerungen des Produzenten zu seiner Wahrnehmung des Feldes zusammenführt. Obwohl es alle Beteiligten zu amüsieren scheint, ist die ironisch konstatierte Grundaussage, dass mit Projekten wie von Tora trotz des hohen Aufwandes kaum Geld gemacht werden könne – das Label werde nach der Veröffentlichung des Albums mit Sicherheit im Geld schwimmen (S. 85 f.) – für das Betreiben eines hochpreisigen Studios alles andere als beruhigend. Zwar ist Nils als Produzent mit festen Tagessätzen nicht direkt abhängig vom Erfolg der betreuten Formationen wie etwa Produzent Yves in Form von Erfolgsbeteiligungen pro verkauftem Exemplar im Tausch gegen niedrigere Entlohnung für direkt geleistete Arbeit. Indes dürfte sich ein solches Studio nur lohnen, wenn ausreichend Projekte unabhängig voneinander existieren können, welche diese Lokalität auch nutzen. Die Umdeutung von im Vergleich zu Rock- oder Pop-Produktionen winzigen Auflagen in „ambitioniert“ (S. 97) thematisiert eben jenen Sachverhalt, dass Wirtschaftlichkeit oder Rechteverwertung auf der hier beobachteten Ebene der Tonträgerdistribution im Jazz nicht im gleichen Umfang möglich sind. Dass alle Akteure der Band parallel noch diverse andere Arbeitsstellen oder Projekte haben,

unterstreicht diesen Punkt. Obwohl in gewisser Hinsicht sein Wohlergehen von jenem der von ihm betreuten Bands abhängt, verdeutlicht Nils' lockerer Umgang mit diesem Fakt seine relativ gesicherte Position im Feld, die nicht am Erfolg einer oder einiger betreuter Formationen hängt und ihm über jene Beziehungen zum Jazz-Bereich hinausgehende Projekte ermöglicht, etwa akustische Pop- oder Folk-Produktionen oder eben Synchronisations- oder Sprachjobs. Die Abhängigkeit von Aufträgen und die damit einhergehende Notwendigkeit der Anpassung eigener Vorstellungen an jene des Kunden zwecks Herstellung eines für alle Seiten zufriedenstellenden Resultats demonstriert Nils' Äußerung, dass alle seine Kunden gute Musik machen würden (Z. 435) – ähnlich Produzent Yves kann er sich eine (offen) abwertende Haltung nicht leisten. Vielmehr muss er in der Lage sein, für in doppeltem Sinne diverse Produktionen Möglichkeiten des Anschlusses bzw. der Vermarktung, ggf. gemeinsam mit den Künstlern oder – wie hier – für sie, in technischer und soziokultureller Hinsicht zu erzeugen. In diesem Falle sieht Nils Optionen im Jingle-Bereich bzw. als Zwischenmusik beim Deutschlandfunk, der neben der stilistischen Offenheit wegen seiner Reichweite finanziell für die Band günstig wäre. Sein Verweis darauf, bereits einige von seinen Produktionen dort untergebracht zu haben, zementiert wiederum seine Positionierung als technisch-instrumental leitender und orientierender Akteur im Feld, ohne jedoch den gesamten organisatorischen Aufwand der Netzwerkpflge und Distributoren-Suche unterstützen zu wollen: Wen man da bemustern sollte, „muss man rausfinden“ (Z. 513 f.).

Produzent Gus hat ein ähnliches Verständnis hinsichtlich der Transparenz und Partizipation wie Nils, allerdings sind seine Vorstellungen noch weniger vertikal ausgeprägt als bei letztgenanntem.⁷⁰⁶ Wie Nils nimmt Gus mittels seiner Ressourcen in Form des Studios und seiner technisch-instrumentalen Kompetenzen eine potentiell orientierende und formende Position für die ihn aufsuchenden Musiker im Feld ein; die Diskrepanzen zwischen den technischen Fähigkeiten der Musiker und denen von Gus wurden zuvor thematisiert, z.B. anhand der Erklärung der Funktionsweise des Kompressors (Z. 108-114). Sein Selbstverständnis als Dienstleister im angenommenen Geiste der musizierenden Künstler lässt ihn, sei es aus Gründen der Bewahrung eines Bandgefühls wie aus organisatorisch-logistischen Ursachen, eine Form der Aufnahme – Instrumentengruppen gemeinsam und die gesamte Band weitgehend gleichzeitig – wählen, welche die nachträgliche Bearbeitung der Klangkonfigurationen deutlich erschwert. Die eigentlich möglichen endlosen Revidierungen und Veränderungen dank digitaler Technik werden an verschiedenen Stellen durch klangliche Artefakte, bedingt durch die Aufnahme-

⁷⁰⁶ Vgl. ebenfalls Abschnitt 2.4.1.

form, stark limitiert. Gus wählte demnach nicht den technisch für ihn leichtesten Weg, sondern jenen seiner Meinung nach gewinnbringendsten für die Aufnahmen.

Die stets präsente Frage nach einer ausreichenden Anzahl von Kunden ist für ihn von höherer Relevanz als für Nils und in diesem Zusammenhang dürfte ihm zugute kommen, dass der musikalische Horizont des Studios extrem weit gefächert ist: Von Jazz über Pop bis hin zu Heavy Metal produziert und betreut Gus alle erdenklichen Genres, wie man seiner Klientelliste entnehmen kann. Eine studioseitige Eingrenzung der Projekte nimmt er demnach nicht vor. Lediglich im Bereich der Neuen Musik und im Free Jazz verlasse ihn sein Gespür, weil sich jene Bereiche zu weit von dem entfernen würden, was er als Musik kennengelernt habe. Gus wäre nach eigener Aussage ein Gefühlsproduzent, der demnach nicht nach wie auch immer gearteten Kriterien arbeite, sondern seinem Wohlbefinden folge. Dieses Wohlgefühl ist das Resultat gewisser Kriterien als Voraussetzung des Zusammensetzens der Klänge zu einer Konfiguration, die er als Normen akzeptiert und verinnerlicht hat. Beim Hören von Musik außerhalb des Studios analysiere er stets die einzelnen Aspekte des Mixes, ein nur auf den ersten Blick vorhandener Widerspruch (Z. 709-723), der sich auflöst, sofern man die Reihenfolge der Prozesse beachtet: Während es bei normalen Hörern oftmals beim bloßen Feststellen des (Nicht)Gefallens bleibt, folgt bei technisch-instrumental versierten Akteuren die Frage, warum das für jenes eigene Hörempfinden der Fall sein könnte, womit ihre besondere, eingenommene Position im Feld einmal mehr hervortritt. Seine Flexibilität hinsichtlich künstlerischer Verortungen zeigt sich weiterhin in der Auseinandersetzung um den Vokal-Delay: Für ihn wäre das Erzeugen von Musik Kunst und daher keinen Dogmen wie etwa einer Definition von unentbehrlicher „Natürlichkeit“ (Z. 147 f.)⁷⁰⁷ unterworfen, was seine fehlenden Berührungspunkte mit Termini oder Vorhaben wie „klassischen“ oder „Pop“-Reverbs in einer „Jazz“-Produktion erklärt (Z. 90 f., 740-743). Trotz dieser Diversität sollten aber bestimmte Strukturen in der Musik seiner Meinung nach unterstützend tätig werden, die Anschlussfähigkeit der Kompositionen trotz ihrer ungewöhnlichen Eigenschaften zumindest in einiger Hinsicht gewährleisten, z.B. die innere Strukturierung eines besonders komplexen Songs mittels deutlicher Dynamikunterschiede (Z. 790-793) oder der Zusammenhalt des vierstimmigen Chores gegenüber dem Herausarbeiten einer bestimmten Stimme, wodurch ggf. die Anschlussfähigkeit durch technische Mängel gefährdet wäre (S. 112). In die gleiche Richtung geht der Disput bezüglich des abschließenden Klangs eines Songs, bei dem das Hörempfinden und Wohlbefinden der Sängerin und jenes von Gus kollidieren: Seine Expertise im Bereich lässt ihn zögern, Ellens Wünsche umzusetzen, weil seiner Meinung nach dies der Qualität

⁷⁰⁷ Die Bezeichnung „natural“ als Ziel von Klangbearbeitungsprozessen taucht entweder direkt oder indirekt auf: u.a. Z. 26, 31, 101, 137 f.

jenes Tracks aus technischen Gründen zum Nachteil gereichen würde, während er bei klanglich anderen Vorstellungen innerhalb technisch vertretbarer Parameter völlig flexibel ist, wie andere Beispiele zeigen (Z. 810-830). Seine Erfahrung und Position im Feld lassen ihn ferner konstatieren, dass man nur eine von vielen möglichen Wegen der Konfigurationen jenes Songs gefunden hätte und er kurzerhand eine weitere Variante von Grund aufbauen wollen würde, denn genug Zeit wäre von seiner Seite aus vorhanden und völlig zufrieden sei er momentan nicht (Z. 837-852). Die unzureichend Auftragslage – mit vollem Produktionskalender hätte Gus jenes Angebot nicht unterbreitet – scheint an anderen Stellen in den Sessions ebenfalls durch. Indirekt, als er die Kompetenzen der anwesenden Musiker, vor allem Ellens, lobt, denn ein hochzuziehender „talent“-knob“ wäre, offenbar entgegen anderen Projekten, hier nicht notwendig (S. 72). Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass Gus selbst jene Projekte wegen seiner finanziellen Situation annehmen muss, die den Sprung ins Studio bezüglich ihrer instrumentalischen Kompetenzen und des vorhandenen Materials eigentlich noch nicht vollziehen sollten.⁷⁰⁸ Einer der Gründe dafür könnte die Übersättigung des Marktes in zahlreicher Hinsicht sein, die Gus – anders als Nils – mit seinem kleinen Studio in einem entsprechenden Komplex mit vielen weiteren ähnlichen Einrichtungen viel eher spürt: Tontechniker – somit auch Produzent – würde sich jeder nennen, der ein Studio habe, selbst wenn sein eigentlicher Job etwas völlig anderes wäre und die Beschäftigung mit aktuellen, sich verändernden Feldströmungen und -anforderungen überhaupt nicht hauptberuflich ausgeübt werden könne, obwohl gerade das notwendig sei (Z. 588-595). Die angestrebte Positionierung als hauptberuflicher Tontechniker und Produzent mit seinen entsprechend vorhandenen Fähigkeiten – u.a. langjährige Erfahrung als Live-Techniker und Dozent an einer Hochschule – leidet demnach unter der fehlenden Legitimierung mangels Studiums oder Ausbildung des Produzenten- bzw. Tontechniker-Berufs sowie der mangelnden Fähigkeit der Künstler, zwischen ausreichend qualifizierten und unterqualifizierten Akteuren in diesem Bereich und dieser Ebene unterhalb der Label-Anbindung zu unterscheiden. Vielleicht liegt es auch an deren Unwillen, die dafür eigentlich notwendige Ressourcen auf- und einzubringen, was gepaart mit dem trotzdem zu erfüllenden technischen Anspruch in den Schwierigkeiten des kostendeckenden Studioetriebs mündet.

Ellen scheint sich, ähnlich Gus' Selbstverständnis hinsichtlich der von ihm zu produzierenden Projekte, als musikalisch grenzüberschreitend zu verstehen und versucht daher, Einordnungen

⁷⁰⁸ In ähnlicher Weise äußerten sich Produzenten auf der ARP-Konferenz in Oslo 2014: Zu viele Bands würden Alben herausbringen, bevor das vorhandene Material einen entsprechenden Qualitätsgrad hätte. Durch die inzwischen kostengünstige Verfügbarkeit von Aufnahmetechnik sei jene der Maßstab und nicht mehr die – wie auch immer geartete und zu bestimmende – Qualität der Klangkonfigurationen.

ihres Schaffens entgegenzutreten. Ihre – offenbar öfter geäußerte – Aussage „Ich hasse Jazz!“ (Z. 288 f.) in der Mix-Session eines Jazz-Projekts, welches bei einem Jazz-Label seine in einem unter anderem auf akustischem Jazz ausgerichteten Studio aufgenommene Jazz-Platte veröffentlicht, wäre damit zumindest teilweise zu erklären. Die Kritik an der von ihr so wahrgenommenen „Schlager“-Musik einer anderen Künstlerin des Jazzbereichs (Z. 416-435) müsste insofern irrelevant sein, weil es nach ihrer Argumentation dann egal wäre, ob man jetzt Jazz macht, den sie eh „hasse“ oder etwas als Jazz verkauft, was ihrer Meinung nach nicht Jazz sei und sie deshalb auch nicht möge. Jene Positionierung könnte weiterhin ein indirekter Verweis auf Ellens Professionalität sein. Sie erbringt selbst in von ihr nicht geschätzten Bereichen der populären Musikproduktion hohe Leistungen. Auch ihr Mitwirken in Toras Formation zeigt, dass sie Jazz – welche der zahllosen Inkarnationen sie damit genau meint, bleibt ungeklärt – zwar nicht möge, diese Formation ihr jedoch gefalle, in ihrer Wahrnehmung vielleicht gar nicht als Jazz – oder solcher, den sie nicht möge – zu werten sei. Wichtig scheint ihr diese Abgrenzung trotzdem zu sein, denn Toras Einwurf, Ellen wäre im Laufe ihrer Zusammenarbeit bereits deutlich jazzaffiner geworden, evoziert eine sofortige, bezweifelnde Gegenfrage (Z. 289-291). Sie hat aufgrund ihrer Positionierung kaum Berührungspunkte mit (vermeintlich) stilfremden Einflüssen, etwa Pop- oder Klassik-zugeordneten Effekten wie z.B. Hall oder offensichtlich künstlichen Delays, weiß aber zugleich um die Eigenheit der im Studio entstehenden Projektergebnisse, weswegen sie großen Spaß daran zu haben scheint, den Praktikanten und mich bei einer ziemlich ungewöhnlichen, dissonanten, fast konfus wirkenden Passage nach unserer Meinung zu fragen (S. 89). Ein spannender Gegensatz ist in diesem Zusammenhang ihr Wissen um die nur begrenzte Reichweite der beiden von mir beobachteten Projekte und ihre Reaktion auf den Konflikt im Studio FSC bezüglich des letzten Mixes: Ellen und Tora sind sich darüber im Klaren, dass die Studioproduktion ihnen zu keinen Reichtümern verhelfen wird (S. 85 f.) und sind aufgrund ihrer durch anderweitige Tätigkeiten gesicherten Position im Feld daher gegenüber der Kritik des Label-Betreibers Werners und des Bandmitglieds (S. 89 f.) relativ unempfindlich. Das Trimmen auf Erfolg und Eindeutigkeit mittels Marketings fände Ellens und Toras Meinung ohnehin vor allem in der Popmusik statt und Tora äußert in diesem Zusammenhang, dass Kunst – als Gegensatz zur Popmusik – ohnehin mehrdeutig sei, aber gerade darin liege ihr Reiz (Z. 347-362).

Der erste Titel der CD müsse Ellen zufolge „rumsen“ (Z. 292 f.), wahrscheinlich, um Hörer gleich vom ersten Titel an – egal ob im Jazz, Rock oder Heavy Metal – bei der Stange zu halten, und das Endergebnis der Studioprozesse ist an anderer Stelle dann doch in seiner Aussagekraft als Positionierung wichtig genug, um über die in den Stunden zuvor getroffenen und

für gut befundenen Entscheidungen ins Grübeln zu geraten (S. 118). Wahrscheinlich ist Ellens Sorge um diesen einen Song der Tatsache geschuldet, dass es sich um eine Komposition von ihr handelt, welche für dieses Projekt arrangiert wurde. Selbst wenn Sebastians Formation in ihrer Reichweite potentiell überschaubar bleiben wird, ist die Zuschreibung des Songs auf ihre Person als Komponistin Grund genug, über die Repräsentationsfähigkeit des Tracks entsprechend ihrer Vorstellungen gründlich nachzudenken.

Anders als Ellen verortet sich Tora wiederholt im Jazz-Teilfeld und ist darauf bedacht, ihre eingenommene Position mit entsprechenden Vorteilen nicht unnötig zu strapazieren. Bereits zu Beginn der PI-Session äußerte Tora auf die Erläuterung meines Themas spontan, dass die Band sich selbst produziere (S. 81) und bekräftigt später ihre Sicht, dass es einen „richtigen Produzenten“ (Z. 337) im Jazz kaum geben würde. Die Vorstellung wäre für sie komisch, jemandem die kompositorische, klanglich-technische Führung zu überlassen, man teile in solchen Situationen wie der momentanen eher die Weisungsbefugnisse und arbeite seinen Kompetenzen gemäß gemeinsam (Z. 337-350). Die Label-Anbindung und diverse Konzerte mit medialer Aufmerksamkeit in überschaubarem Rahmen – (über)regionale Radio- oder Fernsehsender – verdeutlichen eine relativ etablierte Position im Feld mittels des bisherigen Konzepts der Formation. Angesichts der langjährigen Tätigkeit der Bandmitglieder, fast alle Teilnehmer sind mindestens Mitte dreißig, ist diese nachvollziehbar und als Ergebnis kontinuierlicher Arbeit zu betrachten. Toras Band weist zudem eine Besonderheit auf, welche zur Abhebung von diversen anderen Mitbewerben um die Aufmerksamkeit und Ressourcen im Feld hilfreich sein dürfte: Die Formation kommt gänzlich ohne Harmonieinstrument aus und besteht aus zwei Bläsern, Kontrabass, Schlagzeug und Gesang. Mit dieser Besetzung trotzdem eine klangliche Dichte zu erzeugen, ist nicht ohne weiteres möglich und stellt erstens Toras Kompetenzen in diesem Bereich unter Beweis sowie zweitens ein potentielles Alleinstellungsmerkmal der Band dar. Ihr Selbstverständnis als relativ frei agierende Künstlerin in einem mit finanziellen Profiten vergleichbar schwächer ausgestatteten Teilbereich des Feldes der populären Musikproduktion schlägt sich in der versuchten Positionierung des Projekts nieder: Das Kokettieren mit der Bewertung während ungewöhnlich komplexer bis dissonanter Passagen (S. 89) und das Ignorieren – gemeinsam mit Ellen – der Kritik an einem Song oder der Gesamtlänge des Albums (S. 89 f.) atmen diesen Geist der Positionierung als an Profit wenig interessierten Kunstschaffenden. Dieses Selbstverständnis für sich und das Projekt ist als Gegenentwurf zur angenommenen Funktionsweise von Pop zu verstehen, welcher auf Eindeutigkeit des Resultats gegenüber der von Tora angestrebten Vieldeutigkeit von Kunst ausgelegt sei (Z. 347-354). Vielleicht als Versuch der weiteren Distanzierung sowie bedingt

durch Toras Rolle als Instrumentalistin ist ihre wohlwollende Wertung relativ weit in den Mix gezogener Vocals angesichts der Vokalfixierung vieler anderer Stilrichtungen – auch innerhalb des Jazz-Feldes – zu sehen (z.B. Z. 81-391). Die Chance einer massenhaften Rezeption aufgrund bestimmter klanglicher Muster hält Tora grundsätzlich für möglich, für ihre Positionierung im Feld jedoch unwahrscheinlich und arbeitet dementsprechend gar nicht erst gezielt darauf hin (S. 97 f.). Trotzdem stellt sich selbst bei solchen Projekten die Frage der sinnvollen Positionierung der Resultate, damit der aufgebrauchte Einsatz zumindest teilweise finanziell wieder eingenommen wird oder vielleicht sogar weitere Vorhaben ermöglicht. Nils' Hinweise einer eigentlich ungewöhnlichen Positionierung – Deutschlandfunk spiele keine Titel per se, sondern verwende Titelausschnitte als Verbindungselemente oder Jingles – nicht nur für dieses, sondern gleichzeitig ein weiteres Projekt von Tora, geben ihr wichtige Anknüpfungspunkte, um jene Ziele potentiell zu realisieren (Z. 501-515).

Sebastian konnte das Problem der Wirtschaftlichkeit des Resultats hinsichtlich der eingesetzten Ressourcen und Kompetenzen zumindest bezüglich finanzieller Aspekte der Studionutzung umgehen, denn Aufnahmen und Mischung werden mittels eines Förderpreises des Berliner Senats gedeckt (S. 110). Er befindet sich daher in der luxuriösen Situation, nur seiner eigenen Wahrnehmung und Bewertung der Ergebnisse Rechenschaft schuldig zu sein. Außerdem nehmen er, Tora und Ellen ohnehin durch ihr Instrumentalstudium an Kunsthochschulen mittels der Akademisierung der Jazz-Musik bereits eine höhere und angesehenere Position im Feld ein – wobei das nicht zwangsläufig in besserer finanzieller Aufstellung resultieren muss – als z.B. autodidaktische Musiker im Rock, die nur in Ausnahmefällen auf Lehr- oder Arrangiertätigkeiten für ihren Lebensunterhalt zurückgreifen können. Jenes durch Institutionen und Titel gesicherte und legitimierte Selbstverständnis einer Unabhängigkeit von vorherrschenden und auf Profit abzielender Strömungen tritt bei Sebastian in ähnlicher Weise wie bei Tora hervor. Einen Eingriff in seine empfundene künstlerische Souveränität als Komponist und Instrumentalist lehnt er schlichtweg ab, Gus' Selbstverständnis während der Aufnahmeprozesse ist für ihn dahingehend also wie maßgeschneidert (S. 105). Während das Projekt im Studio PI trotz ungewöhnlicher Besetzung und einigen komplexeren Parts ziemlich nahe an etablierten Formen bleibt⁷⁰⁹, versucht Sebastian hingegen sich in verschiedener Weise von Assoziationen mit verbreiteteren Eigenschaften populärer Musikproduktionen zu entfernen. Das beginnt bei der Größe des (Instrumental)Ensembles und der Gewichtung der einzelnen

⁷⁰⁹ Viele Songs hatten die typischen Strophen-Refrain-Abfolgen, zuweilen unterbrochen von Soli oder beendet von unerwartet instrumentierten oder strukturierten Parts. Insgesamt befanden sich die Tracks aber noch im bekannten Bereich der etablierten Songstrukturen populärer Musikproduktion.

Akteure innerhalb der gewählten Bandform⁷¹⁰ sowie dem Hinzuziehen von Ellens Vokalquartett, womit die logistisch-organisatorische Bühnenumsetzung der Stücke komplex werden dürfte, von einer Wirtschaftlichkeit für alle Beteiligten ganz zu schweigen. Ferner sprechen die musikalischen Parameter eine deutliche Sprache, wenn etwa ein Stück im 17/8-Takt steht, ein anderes zwischen Stilen wie Bossa Nova und Swing hin und her wechselt, ungerade und gerade Taktarten alternieren oder ein Song sechs Minuten und vierzig Sekunden dauert (S. 103 f., 106 f.; Z. 617-619). Anhand jener klanglich-kompositorischen Eigenschaften konstatiert Sebastian sarkastisch, dass seine Musik bestimmt in die Charts kommen werde; auf meine Rückfrage, welche genau er denn meinen würde, winkt er nur ab (S. 108). Ähnlich Toras Positionierung nutzt Sebastian Charts und Popmusik bzw. alles das, was er dafür hält, als Negativfolie, von welcher er sich klanglich zu distanzieren sucht, hält trotzdem jedoch eine übliche Gesamtdauer von 45 bis 48 Minuten des Albums – bei radiounfreundlichen fünfeinhalb bis sechs Minuten pro Track – für erstrebenswert (Z. 617-628).⁷¹¹ Eine geringere Länge wird seinem Verständnis von der nötigen Dauer einer Albumveröffentlichung offenbar nicht gerecht.

Die mit Abschlüssen und der Anerkennung eines Teilfeldes als kulturell bewahrenswert möglichen Optionen einer gesicherten Position mit Aufstiegschancen und der damit einhergehenden, geringer ausgeprägten Abhängigkeit von der Profitabilität der zu erzeugenden klanglichen Konfigurationen zeigen sich u.a. in der anstehenden Entscheidung Sebastians, ggf. eine Führungsposition in einer Musikschule zu übernehmen. Die Frage ist also nicht, ob er überhaupt einen Aufstieg vollzieht, sondern in welcher Form und ob er die damit einhergehenden Verpflichtungen, welche ihm weniger Zeit für künstlerische Tätigkeiten ließen, schultern will (S. 105). Natürlich ist sein Interesse an einer möglichst breiten Rezeption seines Projekts und dem damit zusammenhängenden, anzunehmenden und durch die Förderung bereits erfolgten Prestigegewinn trotzdem groß, weil der finanzielle Aspekt als Definitionsmaßstab eines Erfolges in diesen Zusammenhängen selten oder gar nicht greift. Obwohl die Wahrscheinlichkeit, ausschließlich mit Musikprojekten einen ausreichenden Lebensunterhalt zu verdienen, von den beteiligten Künstlern als gering angesehen wird, kann aber wohl davon ausgegangen werden, dass sie es nicht ungern sehen würden, wenn eine solche Situation doch eintritt, so dass ihre Aktivitäten doch auch darauf hinauslaufen.

⁷¹⁰ Big Bands oder große Besetzungen mit Bläsergruppen sind im Funk oder Swing üblich. Bei Sebastians Projekt handelt es sich aber weder um das eine noch das andere.

⁷¹¹ Ob mehr Titel aus Mangel an vorhandenem Material oder begrenzten Finanzmitteln des Förderpreises nicht aufgenommen wurden, blieb unklar.

2.4.4.2 Positionierungen im Studio basierend auf jenen im Feld –

„Ah, gut, dass das da kommt, sonst wäre das sicher ein Hit geworden!“

Abgeleitet von den individuell anvisierten und -gestrebten bzw. bereits besetzten Positionen vollziehen sich die Diskussionen in den Studiosituationen um das Resultat in Form einer Ansammlung von Klangkonfigurationen, welches als gemeinsame Positionierung für die Formation sowie die beteiligten Produzenten/Tontechniker wirken soll. Sebastian und Gus nehmen verschiedene Positionen ein, die auf ihren Kompetenzen basieren, und akzeptieren diese in ihrer Zusammenarbeit ohne Probleme, da Gus im Falle seiner Weisungsbefugnis stets die Abstimmung mit Sebastian sucht, etwa in Fragen des Bass- oder Schlagzeug-Sounds. Gus' Selbstverständnis als Ermöglicher führt zu entsprechenden Vorschlägen und Verhaltensweisen im Studio, womit Sebastian und Ellen stets das Gefühl erhalten, die finale Weisungsbefugnis zu besitzen. Dies dürfte einerseits zutreffend, andererseits ein nicht maliziös evoziertes Trugbild sein, immerhin sind Fähigkeiten zur Aussage und Bewertung abhängig von der jeweiligen Expertise.⁷¹² Sofern nicht völlig von der Hörerwartung abweichende Ergebnisse – wie z.B. beim ersten Vorschlag für den Bass-Sound durch Gus, dem Chor-Panorama oder der Diskussion Ellens und Gus' am Ende der Session bezüglich des Vokal-Klangs – in Erscheinung treten, tritt Widerspruch kaum auf. Diese Arbeitsteilung dürfte weiterhin unproblematisch sein, weil die Künstler um den Wert der kollektiven Positionierung – zumindest auf dieser relativ sichtbaren Ebene der Förderung oder Label-Anbindung – auch für die Produzenten wissen und dementsprechend auf deren Professionalität bauen. Anders formuliert: Sebastian kann davon ausgehen, dass Gus den Schlagzeugklang nur deswegen und in Richtung seines an Richtlinien des Feldes orientierten Qualitätsverständnisses verändern wird, weil die momentane Inkarnation diesem nicht entspricht.

Sebastians Selbstverständnis als Komponist, Arrangeur und Leiter des Ensembles, weniger als klanglich hervorzuhebender Inhaber einer musikalischen für den Hörer wahrzunehmenden Sonderrolle, sowie seine ohnehin gefestigte Position im Feld lassen ihn bei der Abänderung des Gitarrensolos hin zu einem Call-and-Response-Part mit den Sängerinnen weitgehend schmerzlos sein (S. 104). Das gesamte Projekt ist ohnehin nicht auf ihn als Instrumentalisten an der Gitarre in Form zahlreicher Soli ausgerichtet, obwohl sein Name im Bandtitel, wie es in solchen auf einzelne Instrumentalisten zentrierte Formationen üblich ist, vorkommt – wohl eher ein Fakt, der die Positionierung im Feld betrifft. Sein Kunstverständnis und die Vermeidung verbreiteter Formen führen zum Wunsch, Songs mit einer Länge von durchschnittlich

⁷¹² Siehe der folgende Austausch zwischen Gus und Sebastian: A: „Okay, I guess I'm gonna start to work on drums.“ – C: Yes... I don't know what you want to change... just change?“ (Z. 584-587)

fünf bis sechs Minuten auf seinem Album zu veröffentlichen (Z. 627 f.), so dass Gus dann z.B. die gesamten 70 oder 80 Sekunden Bassbogenstrich im Intro eines Songs bis auf den letzten Takt genau zusammenschneiden muss (Z. 600-610). Andere Möglichkeiten sind oftmals gar nicht vorhanden, weil sowohl Sebastian als auch Gus ihrem Verständnis von „Jazz“ und ihrer dahingehend wirkenden Positionierung folgend, eine Recording-Variante gewählt haben, die die Nachbearbeitungsmöglichkeiten erheblich einschränken, wie an diversen Stellen, z.B. Sebastians Wunsch des Herauslassens der Bläser (S. 106, Z. 596 f.), evident wird, ohne sie aber vollständig zu verhindern, z.B. das ehemalige Gitarrensolo (S. 104) – herausgeschnitten werden kann immer. Zuweilen kommt die Klarheit dessen, was geschehen, modifiziert, klingen und nicht klingen darf, erst beim Hören des fast fertigen Resultats (S. 109; Z. 568-579, 790-800 etc.), die technisch-klanglichen Eigenschaften der zukünftigen Positionierung entstehen also im Zuge kollektiver Verhandlungen, Zuweisungen und Anerkennungen individueller Kompetenzen.

In dieser Hinsicht seiner Interpretation der Produzentenrolle im Studio folgend, verfertigt Gus im Sinne der Kunden z.B. auch einen Mix, obwohl dieser ihn letztendlich nicht zufriedenstellt, um vielleicht im Alleingang ein weiteres Angebot zu formulieren (Z. 845-857). Die faktisch existierenden Kompetenzen, ähnlich im Studio PI, zentral in der Regie sitzend, technisch deutlich beschlagener als seine Kunden und stilistisch extrem breit aufgestellt, führt nur selten zu einem direkten Eingriff entgegen der Vorstellungen der Künstler. Im Gegenteil, er bietet sogar die Abgabe der technischen Kontrolle an sinnvoller Stelle an (Z. 132).⁷¹³ Während der von mir beobachteten Prozesse jenes Projekts leitet Gus mittels dieser Position die Vorgänge immer wieder in produktive, der Logik von Studioabläufen folgenden Bahnen (S. 75; Z. 123 f., 551 f., etc.). Die Erfahrungswerte mit den zahllosen Variablen der Generierung von Klangkonfigurationen motivieren ihn ferner dazu, jene eine gefundene Variante nicht als Endpunkt der Entwicklung, etwa bedingt durch hier nicht so deutlich vorhandenen, aber oft stets präsenten Zeitmangel, zu akzeptieren, sondern über Alternativen nachzudenken, deren finale Abstimmung in logischer Konsequenz mit Sebastian als Leiter der Ensembles stattfinden soll (Z. 829-869). Lediglich bei die technisch-instrumentalen Repräsentationsfähigkeit des Resultats gefährdenden Aspekten greift Gus ein, überschreibt also die Rolle desjenigen, der den Willen der Musiker umsetzt bzw. ermöglicht, mit jener des Bewahrers technisch-klanglicher Standards des Feldes, welche seiner Meinung nach die Rezeption begünstigen. Indirekt wirkt er in solchen Situationen ebenfalls als Ermöglicher durch Bewahrung, d.h., er ermöglicht eine breite Rezeption durch die Bewahrung etablierter Standards; sei es durch

⁷¹³ Die fehlende Vertrautheit mit den benutzten Programmen und DAWs der Künstler dürfte an anderen Stellen dagegen gesprochen haben.

Berücksichtigen und Beseitigen potentieller Lautstärkeunebenheiten aufgrund von Ellen gewünschter Modifikationen (S. 114) oder Festhalten an einer Strukturierung allgemeiner und Fokussierung spezieller klanglicher Ereignisse mittels deren Präsenz im Mix. Die tatsächliche Form der Klangmuster entsteht also auch hier im Prinzip erst im Studio.

Gleiches gilt für das Projekt im Studio PI, in dem Ellen als Sängerin in größerem Maße involviert ist. Immerhin führt die Interpretation des Projekts durch Ellen als stärker vokalgeleitet, als bisher in den Mixen zu hören, zur erneuten Session und immer wieder zu – nicht wirklich ernststen – Konflikten (Z. 365-377, 381-391). Ellens Selbstverständnis und darauf ausstrahlend die Wahrnehmung der Relevanz ihrer Beiträge und ihr Verhalten im Studio ist ferner Gegenstand eines gemeinsamen humoristischen Zwischenspiels mit Tora und Nils (Z. 299-311). Mit hoher Wahrscheinlichkeit liegt ihr Schwerpunkt im Konflikt im Studio FSC wegen der Herkunft eines Stückes von ihrer Vokal-Gruppe deshalb so sehr auf der Lautstärke der Stimmen (Z. 832-836), obwohl sie doch eher lose mit jener Formation assoziiert ist und daher einige Mixtermine nicht wahrnimmt (S. 109). Selbst im Projekt mit Tora ist sie vor allem Ausführende, denn an den Texten oder Melodien müsse sie fast nie Änderungen vornehmen (S. 100), fordert indes trotzdem Veränderungen der gemeinsamen klanglichen Positionierung bis zu einer gewissen Grenze ein, vorgegeben durch die verfügbaren Ressourcen (S. 93) und basierend auf der Präsenz und Relevanz als Sprachrohr der Komponistin innerhalb der Titel. Die Rolle als Meinungsführerin kann Ellen wegen des fortgeschrittenen Stadiums abseits von Lautstärkeentscheidungen in der PI-Session nicht einnehmen, vollzieht dies jedoch trotz der losen Verbindung mit dem Projekt in den FSC-Sessions gemeinsam mit – vor allem – Sebastian an verschiedenen, primär allerdings bei besagtem, sie am meisten betreffenden Songs oder Passagen: Die Anordnung der Stimmen im Panorama folgt ihrer Hörgewohnheit und Expertise, In- oder Exklusion folgen Sebastians und ihrem Empfinden (Z. 760-764) und Veränderungen bzw. Störgeräusche, welche einen – mit den tatsächlichen Prozessen auch hier nichts zu tun habenden (Z. 782-785) – Eindruck klanglicher Natürlichkeit im Sinne tatsächlich so erbrachter Leistungen erzeugen, werden vorgenommen bzw. beseitigt (z.B. 802-809). Die Idee vermeintlicher Natürlichkeit als relevanter Aspekt der Jazz-Selbstverortung tangiert neben Fragen von Bläser-Linien, die klängen wie beim Oktoberfest (S. 118) oder spontanen (oder gar notierten?) Schlagzeug-Fill-Ins (Z. 796-801) die „dämlich“ seien, damit allesamt nicht als Jazz- bzw. Projekt-adäquat gehört und exkludiert werden, eben auch die Verwendung von zu deutlich artifiziellen Klangveränderungen oder -manipulationen. Die Idee einer Art instrumentaler Leistungsechtheit, die es zu transportieren gälte, generiert erst die Verhandlung angenommener Probleme bezüglich eines Vokalsounds, der in einer Passage zu sehr

nach Popmusik klänge, in einer anderen aber in gleicher Form in Ordnung sei (Z. 86-107), und ob man unterschiedliche Effekte für verschiedene Passagen einsetzen dürfe. Gleiches gilt für die Sorge der Verwendung eines eindeutig unnatürlichen Delays (Z. 141-157). In beiden Fällen hat gerade Gus als Ermöglicher kaum Probleme mit diesen Herangehensweisen, während sowohl Sebastian als auch Ellen anhand ihrer individuellen Feldpositionierungen diese für sich durch ihn erst legitimieren lassen müssen. Eigentlich könnte es auch so einfach sein wie zu Beginn der FSC-Session, als Ellen treffend anmerkt, es sei nur eine Frage des (schlechten) Geschmacks, ob man einen Part exkludiere oder nicht, womit sie das eigentliche Selbstverständnis der von kommerziellen Hoffnungen wenig geplagten Künstler aufgreift (Z. 12 f.). Derartige Selbstbezogenheit und -genügsamkeit hinsichtlich der Bewertung funktioniert dann anscheinend doch nicht, denn immerhin müsse der erste Song auf einem Album, Tora und Ellen sind sich in diesem Punkt einig, „rumsen“ (Z. 293 f.), was den Mix dementsprechend strukturiert haben wird.

Diese Übereinstimmung – natürlich gibt es weit mehr Übereinstimmungen als Differenzen, sonst wäre eine derartige Formation nicht funktionsfähig – zwischen Ellens und Toras Meinungen rührt bei Tora von ihrer instrumental-provenienziellen und der damit einhergehenden Präferenz für gut hörbare Instrumentalstimmen, zumal es sich um ihre eigenen Kompositionen handelt. Leise Vocals sind in Toras Ohren dann zum Ärger Ellens zuweilen völlig in Ordnung (Z. 381-391) und diese Meinung wird von Nils teilweise geteilt (Z. 406-411). Vermeintliche Störgeräusche für den ungeübten Hörer sind eine von Tora gewollte Textur (S. 93) und überhaupt benötigt sie offenbar eine gewisse Widerstandsfähigkeit gegenüber anderen Einflüssen, denn ein Bandmitglied sei ohnehin stets unzufrieden, wie sie anmerkt (Z. 404 f.), der Label-Chef Werner finde das Album sowieso zu lang (S. 89 f.) usw. In gewisser Weise trifft die Aussage Nils', dass es Künstler gebe, welche gezielt vermeiden würden, anschlussfähiges Material – auch wenn er die Terminologie „Hit“ benutzt – zu generieren (S. 97), auf Tora zu. Vielleicht nicht in dem Sinne, dass sie gezielt möglichst unübliche Klangkonfigurationen erzeugt, sondern viel mehr in der Hinsicht eines betonten Absetzens von ihr als zu eindeutig, nicht als Kunst angesehenen Klangmustern. Ihr scheint dieses partielle Zutreffen bewusst zu sein, reagiert sie doch kurz darauf ironisch auf Nils' Beschreibung während einer besonders dissonanten Passage: „Ah, gut, dass das da kommt, sonst wäre das sicher ein Hit geworden“! (S. 98) Die Positionierung als unabhängige Künstlerin, Komponistin und Arrangeurin würde mit einem Produzentenverständnis, welches in die klanglichen Entäußerungen zwecks Re-Positionierungen eingreift, kollidieren und gemeinsames Arbeiten fast unmöglich machen. Diskussionen über solche Verortungen hält sie daraus folgend generell für wenig

zielführend und unterbricht sie (Z. 436-438), akzeptiert indes die Notwendigkeit der kollektiven Erarbeitung mittels Nutzung gemeinsamer Wissensvorräte, Ressourcen und Kompetenzen unter der Prämisse, dass es solche Beziehungen, wie von ihr im Feld außerhalb des Jazzbereichs angenommen und abgelehnt, hier nicht gäbe (Z. 337-350). Die Reduktion der Produzententätigkeit auf rein klanglich-technische – mit Schwerpunkt auf letzterem – Beeinflussung der vermeintlichen Kernkompetenz der Herstellung von Klangkonfigurationen erlaubt ihr wiederum, das Positionierungskonzept Nils' ohne Einwände hinsichtlich ihrer angenommenen Autonomie zu akzeptieren (Z. 485-517). Obgleich die als positionierend und modifizierend verstandene Funktion des Produzenten innerhalb des Studios und Feldes aus Toras Sicht kompositorisch weitgehend irrelevant ist – der allgemeine Anspruch eines „echt kaum“ (Z. 337 f.) bezüglich des Auftretens abzulehnender Hierarchien ist vermutlich der Argumentation des Augenblicks oder einer Überzeugung, weniger einer empirischen Beweiskraft geschuldet – ist Toras Reflektionsgrad der Vorgänge einer Studioproduktion hoch genug, um zumindest die vorhandene technische Abhängigkeit humoristisch zu thematisieren: Die tatsächliche Limitation der Einflussnahme und die Erzeugung einer Illusion der Partizipation mittels GUIs auf dem dritten Bildschirm erzeugt erst jene Unterhaltung über Rolle und Funktion des Produzenten aus meiner, Ellens und Toras Sicht – vielleicht handele es sich eben nur um ein „Dummy-Fenster“, scherzt Tora (Z. 312-329). Die aufgrund des eingeschlagenen Weges fehlende Finanzkraft bedingt dann ferner jene Abhängigkeit vom Wohlwollen und Entgegenkommen des Produzenten und Labels, deren Handlungsbereitschaft nicht unnötig strapaziert werden solle. Aus diesem Grund versucht Tora, möglichst kooperativ und ausgleichend hinsichtlich vorhandener Kapazitäten und Änderungswünschen zu agieren, d.h., zu große Veränderungen sollten nicht durchgeführt werden und unendlich Zeit habe man ganz einfach nicht (S. 85 f.).

Jene Rücksicht ist wegen der von Tora bereits erahnten Abhängigkeit in technischer, finanzieller und zeitlicher Hinsicht durchaus angemessen, betont Nils doch in verschiedenen Momenten innerhalb des Studios seine Kompetenzen. Jenes Verhalten beginnt beim Anmerken der technischen Nachbearbeitung und Vorbereitung der Tracks bzw. Projekte (S. 81 f.), der teils kryptischen, teils erklärenden Erläuterung von Wirkungsweisen bzw. Funktionsweisen diverser Plug-ins (Z. 193-219, 220-228), setzt sich fort in der wiederkehrenden Behauptung, die grundsätzliche Idee für das die Session prägende Plug-in habe er schon vor Jahren gehabt (S. 84, 98) – nebenher ein Verweis auf seine akkumulierte Erfahrung im Feld und seine Position in der Studiosituation weiter etablierend –, tritt hervor bei der nur halbernsten Eigenzuschreibung der hohen Mix-Qualität sowie vorhergehenden Aufnahmen (Z. 443) und mündet

in der Forderung nach Ruhe während der Mixanpassungen (Z. 547 f.). Es gibt nur eine Person im Studio, welche diese Vorgänge durchführen kann und dessen ist Nils sich bewusst. Zugleich ist das Erfordernis der Anpassung an die Positionen und Ressourcen seiner Kunden in verschiedenen Aspekten gegeben. Ähnlich Yves im Studio TL nimmt Nils eine Art Dienstleisterposition in den Sessions ein und versucht, den Anforderungen und Vorstellungen der betreuten Künstler gerecht zu werden. Daraus folgt allerdings, dass in diesen Augenblicken jene eben auch „gute Musik“ machen würden, eben so gut, wie Nils sie technisch aufzeichnen und nachbearbeitend umsetzen kann. Kritik an verschiedenen Geschmäckern und differierende Meinungen sind daher für ihn recht unkompliziert, weil seine Meinung in den Momenten der Produktion nicht maßgebend sein muss (Z. 379, 432 f.), aber sein kann, etwa wenn es um Fragen der Effektivität und Positionierung des Resultats geht (S. 96; Z. 485-517). Jener entspannte Umgang mit der Bewertung, Verortung und Positionierung der klanglichen Konfigurationen hat ihren Ursprung in der Gewissheit einer Multiperspektivität in Form der feldübergreifenden Ausrichtung des Studios und – zumindest im Feld der populären Musikproduktion für mich sichtbar – multiplen zu betreuenden Projekten, deren Erfolge oder Misserfolg zwar nicht irrelevant, aber im Einzelfall weit weniger entscheidend für die Zukunft des Studios sein werden.

2.4.5 Diskurse – Echtheit und fehlende Eindeutigkeit fern des Oktoberfestes

Selbst für die Künstler ist durch die Absicherung ihrer Position durch zahlreiche andere Projekte oder Arbeitsoptionen der finanzielle Erfolg eher nachrangig, wodurch erstens eine anders zu charakterisierende Situation im Studio als z.B. bei einem von Erfolg in seiner Fortführung abhängigen Projekt entsteht und zweitens die Frage zu stellen ist, warum die betroffenen Akteure für jene Prozesse überhaupt Ressourcen einsetzen. Die Antwort dürfte in der Abhängigkeit der Legimitation und Präsenz gegenüber der intendierten Klientel hinsichtlich der eigenen Fähigkeiten – also Komposition, Arrangement, instrumentale Fähigkeiten wie z.B. Improvisation – von entsprechenden Veröffentlichungen liegen, die ebenfalls der Problematik einer zügigen Abnutzung unterworfen sind und demnach zumindest dahingehend – Titel bzw. Positionen an bzw. durch Institutionen wirken diesbezüglich entlastend – immer wieder unter Beweis gestellt werden müssen. In den beobachteten Sessions liegt das Augenmerk daher nur nebensächlich auf der – ohnehin oft rhetorischen – Frage nach möglichen hohen finanziellen Erlösen, sondern vielmehr auf Fragen nach der adäquaten Repräsentation des künstlerischen Selbstverständnisses in einem darauf primär als Alleinstellungsmerkmal und Existenzgrund

abzielenden Teilfeld der Musikproduktion. Deswegen sind beide Projektssessions geprägt von Diskursen, welche grob unter der Thematik „Jazz versus Pop“ zusammengefasst und in vier Bereiche unterteilt werden können, welche durch In- sowie Exklusion bestimmter klanglicher Phänomene jene Selbstverortung innerhalb der generierten oder zu generierenden Klangkonfigurationen zu konstituieren und schließlich auf Tonträgern zu manifestieren suchen. Der erste Bereich ist jener der Illusion einer perfektionierten, zugleich imperfekten Echtheit, d.h. die Versuche, Klangmanipulationen möglichst unauffällig und glaubwürdig zu gestalten, damit erstens die Diskrepanz zwischen Live- und Studioaufnahme nicht zu ähnlichen Reproduktionsproblemen wie in der Rock- und Popmusik führt und zweitens die vermeintliche Natürlichkeit des Höreindrucks sowie damit einhergehend die Rezeption der Hörenden nicht beeinträchtigt wird. Der zweite Bereich betrifft die Rolle und Funktion des Produzenten im Jazz, ebenfalls als Vehikel der Abgrenzung von anderen, stärker auf kollektive Erarbeitung der Klangkonfigurationen bauenden Teilfeldern der Musikproduktion, um die Individualleistung der Musiker in Form der Entäußerungen zu unterstreichen. Der dritte Bereich, die Deskription von Klang, wirkt hinführend zum vierten, der Bewertung von Vertretbar- und Anschlussfähigkeit der Konfigurationen im gewählten Feld. Ohne die Versuche der Verbalisierung sind Umsetzungen, Zuschreibungen und Klassifikationen als erstrebenswert bzw. vertretbar (oder nicht) unmöglich, daher treten diese oftmals eng miteinander verflochten auf.

Ähnlich ist – in einem größeren Rahmen – die Verflechtung von Positionierungen und Diskursen – erstgenannte werden über letztgenannte erzeugt und können daher in den gleichen Aussagen in Erscheinung treten sowie zusätzlich verschiedenen Teilbereichen zugeordnet werden, so dass es zu einigen Wiederholungen bestimmter Aussagen kommen wird, die im letzten Abschnitt bereits besprochen wurden; allzu große Redundanzen sollen dabei vermieden werden. Mehrfach aufgetretene Beispiele werden daher nur erneut angeführt sowie zitiert, wenn es um spezifische Formulierungen o.ä. Besonderheiten geht. Wie schon bei anderen Aspekten sind bestimmte Schwerpunktsetzungen innerhalb der Projekte ferner dem unterschiedlichen Stand der Arbeitsschritte sowie den stattfindenden Interaktionen geschuldet, daher sind ausladende Diskussionen über Schnitte in den Vocals im Studio PI kaum vorhanden, während z.B. die Rolle und Funktion des Produzenten wiederum im Studio FSC kaum diskutiert wurde.

Die Wertschätzung, ja geradezu Notwendigkeit nicht zu offensichtlich ausgebesserter Spuren ist für Ellen vor allem bei den Vocals präsent. Jener Fokus ist naheliegend, da der menschlichen Stimme in der Majorität der Fälle die größte Aufmerksamkeit von Hörern gewidmet werden dürfte, wenn sie in einer Formation vertreten ist. Mittels dieser Logik argumentiert

Ellen in beiden Sessions konsequent für die bessere Wahrnehmbarkeit jener Spuren, die diese mögliche Problematik erst generiert. Die Konzentration liegt bei allen diesen Prozessen – logischerweise – auf dem Höreindruck und der Hörerwartung, nicht auf den einsehbaren Fakten, die der auditiven Rezeption manchmal widersprechen. So ist Ellens Hinweis, ein deutliches Schnitt- oder Störgeräusche in der Vokalspur wahrzunehmen faktisch inkorrekt, handelt es sich doch um ein Geräusch vom Schlagzeug (Z. 802-807). Unabhängig von der tatsächlichen Herkunft ist jener Impuls vom Schlagzeug angesichts des die Vocals beeinträchtigenden Höreindrucks zügig beseitigt. Denn letztendlich liegt die Aufmerksamkeit stets auf dem Anspruch, die vorgenommenen Veränderungen – selbst vermeintliche – möglichst unhörbar zu machen: Die Kombination zweier Phrasen sei nicht organisch und solle in einem so intimen Song nicht deutlich hervortreten (Z. 26), eine Bearbeitung ist nach etwas Feintuning sehr zu Ellens Freude nicht mehr wahrzunehmen (Z. 119 f.) oder ein Schnitt im Vokalsolo fühle sich nun absolut echt an (Z. 159). Am günstigsten sind demnach Modifikationen – welche sich keinesfalls lediglich auf Vokalspuren beschränken – die durch ihre Anlage für den Hörer unhörbar sind. Ein derartiger Eingriff ist das nachträgliche Stimmen von Audiotracks mit Auto-Tune oder Melodyne und da die originalen Spuren dem Hörer unbekannt sind, ist der Unterschied zwischen der tatsächlichen – angesichts der Komplexität der Arrangements beachtlichen – Leistung des Quartetts und den – nicht zu stark, da sonst ggf. unnatürlich klingenden – korrigierten Spuren (Z. 782) für diese inexistent; analog dazu die Auswahl eines Halls und Kompressors, welche den Vocals letztendlich einen akustisch-natürlichen Klang verleihen sollen (Z. 101 f.). Gleiches gilt für das abgeänderte Gitarrensolo: Solange die Schnittpunkte klug gewählt sind, hat es die eigentlich intendierte Version für die Hörer nie gegeben, weswegen derartige Veränderungen von Sebastian und Ellen als, weil der vermeintlichen Natürlichkeit und damit verbundenen Gewohnheit des Höreindrucks nicht zum Nachteil reichend, unproblematisch angesehen werden. Schwieriger gestalten sich jene Veränderungen, die mittels der Entscheidung für ein gemeinsames Einspielen von Tracks, also einer (partiellen) Übertragung der Live- in die Studiosituation, möglicherweise hörbar sind und aus diesem Grund nicht durchgeführt (z.B. S. 107 f.), entsprechend versteckt (z.B. Z. 596-601) oder nicht durchgeführt, aber versteckt werden (Z. 656-661). Die dahinterstehenden Gedankengänge sind leicht nachvollziehbar, immerhin wäre eine zusätzliche Trompete an einer einzigen Stelle, tonal und intonationsbezogen identisch, rhythmisch aber versetzt, ein deutlicher Beweis für Nachbearbeitungen, gleiches gilt für das Erscheinen einer Bläsersektion als klangliches Artefakt in Form von Übersprechung auf Mikrofonen anderer Musiker. Die Kombination mit anderen, zeitgleich spielenden Tracks lässt jedoch an anderer Stelle die auditive Verwechslung

eines Cross-Fades mit einem Wechsel des Bogenstrichs des Kontra-Basses zu (Z. 600 f.), womit die Zielvorgabe eines natürlichen Klangeindrucks erreicht wäre. Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist bezüglich der PI-Session lediglich, dass die Diskrepanz zwischen Live- und Studioklang einer Band zwar anhand der als zu gering empfundenen Vokallautstärken diskutiert wird – live könne man das machen (Z. 406 f.)⁷¹⁴, in einer Studioproduktion dann nach Ellens Auffassung offensichtlich nicht –, dass man sich technisch vermittelt vom Anspruch des tatsächlichen Klangs auf einer Bühne aber damit verabschiedet, keinen der Akteure zu stören scheint. Die Wahl eines Tonstudios, welches sich dem natürlichen Klang von Instrumenten und deren Aufzeichnung als oberste Maxime in die Webpräsenz setzt, unterstreicht die Relevanz dieses Diskurses für alle beteiligten Akteure der beobachteten Sessions. Allerdings kollidieren bei weiterer Betrachtung ohnehin verschiedene Konzepte des Deutungsmusters „Natürlichkeit“ bezogen auf die zu hörenden Klangkonfigurationen, wenn man jene als Abbildung des tatsächlichen Klangs von Instrumenten, gespielt durch Musiker, interpretiert, die kollektiv besagte Konfiguration erzeugen. Bereits rein technisch ist es nicht möglich, den mit der Position des Hörenden sich eigentlich verändernden Klangeindruck eines gespielten bzw. gehörten Instruments abzubilden – ein Flügel klingt auf der offenen Seite des Deckels deutlich anders als auf der geschlossenen. Phasenproblematiken und das Anstreben größtmöglicher Transparenz verhindern unter anderem die schon allein wegen der Abspielgeräte unmöglichen Wiedergabe einer tatsächlichen Hörumgebung. Per Mikrofonierung und finalem Mix wird dem Hörer einer Studioproduktion eine vielfach festgelegte Kombination von Hörpositionen zu einer einzigen, statisch sich mit ihm bewegendem Klangkonfiguration angeboten. „Natürlich“ ist demzufolge auch eine erlernte und akzeptierte Wahrnehmung, die nicht direkt mit dem natürlichen, sich ständig und in jeder Wahrnehmung verändernden Klang zusammenhängt; ein Konzept, was angesichts dutzender Effekte und technischer Hilfsmittel zur Hörbarmachung der Musiker als Differenzierungswerkzeug – Kompressoren, EQs, Lautstärken und Panoramen – ohnehin angesichts der zahlreichen technischen Zwischenebenen der Bearbeitung naiv erscheint und in ihrer Fixierung auf den Klangerzeuger an die bei MOORE angeführten Authentizitätsgedanken erinnern: Je weniger technische Wandler, Mittler oder Geräte zwischen Erzeuger und Rezipient liegen, umso „echter“, „authentischer“ oder eben „natürlicher“ erscheine der Klang.⁷¹⁵ Die Verquickung von Natürlichkeit, Purismus und Jazz

⁷¹⁴ Ein trivialer Grund gerade bei lauterem Bands oder sehr leisen Songs für die geringere Lautstärke von Vocals in Live-Situationen ist u.a. die Übersprechung der hinter dem Sänger spielenden Instrumente. D.h., sobald die Vokalmikrofone hochgezogen werden, sind alle anderen Instrumente, die in die Gesangsmikrofone strahlen, ebenfalls lauter, allerdings mit Einstellungen, die für Vokalmikrofone gedacht sind und klanglich daher den Gesamtmix beeinträchtigen.

⁷¹⁵ MOORE, Rock, S. 157.

beim Entfernen diverser Effekte durch Nils hat so betrachtet etwas Ähnlichkeit mit einem Taschenspielertrick. Bis auf einige wenige Effekte wird alles entfernt, damit der Master-Engineer Xaver später „ordentlich zuladen“ könne (Z. 286 f.), was Tora entsprechend verwundert, immerhin ist die Selbstverortung und Intention mittels jener puristischen Herangehensweise nur in diesem Augenblick im Studio gewahrt, man nimmt lediglich beim erneuten Modifizieren einfach nicht teil (Z. 224-230). Der technische Anspruch an die Wettbewerbsfähigkeit der Resultate überschreibt in solchen Fällen wohl den Anspruch einer realistischen Wiedergabe von Klang. Ähnlich bewusst der dahingehenden Konflikthaftigkeit von Studio-Praxis zeigt sich Ellen bei der Frage nach der Entscheidung für einen eindeutig programmierten Delay im Studio FSC, welcher das so betonte Augenmerk auf möglichst organische, natürliche Höreindrücke ad absurdum führt. Es ist, wie sie richtig feststellt, eine prägende Entscheidung, ob man bestimmte, vermeintlich bindende Rahmenvorgaben einhalten oder verlassen will, ob man also der individuellen Klangvorstellung, geprägt von zuvor genutzten technischen Optionen im Feld, folgt oder einer ideologisch bedingten Selbstbeschränkung (Z. 136-149). An anderer Stelle gelingt ihr jenes Verlassen nicht, was zugleich die Verflechtung von empfundener Natürlichkeit und Hörgewohnheit demonstriert, denn rein technisch gesehen war die von der üblichen Anordnung von Chören abweichende Panorama-Einstellung des Vokalquartetts nicht falsch, sie war lediglich abweichend von einer als Norm angesehenen Anordnung (Z. 679-683). Die Diskrepanz zwischen dem Verständnis von organischen, natürlichen Klangeindrücken der Akteure zeigt sich stellvertretend in dem zuvor angeführten, kurzen Austausch zwischen Ellen und Gus bezüglich eines kombinierten Vokal-Takes:

W: I'm so proud on our cut there in the solo, it's really – I could have sung it like that! Great!

A: You did! (W: Yeah, in a way.) First take! (Z. 159 f.)

Natürlich und organisch bedeutet für Gus – wohl ebenfalls für Nils – als studioversiertem Akteur offenbar nicht wie z.B. für Ellen im günstigsten Fall die tatsächliche Wiedergabe einer mitgeschnittenen Aufnahme spezifischer, kohärenter Gesamtleistungen in möglichst hoher Qualität zu ermöglichen, sondern – möglichst zeiteffektiv – eine bearbeitete Version zu erzeugen, welche das Beste aus allen Takes darstellt; also eine theoretisch mögliche Version bereitzustellen, deren Entstehung lediglich durch eine natürliche Klangquelle vor allen zu durchlaufenden technischen Ebenen bedingt ist.

Welche Rolle Gus im Studio FSC projektspezifisch seiner Meinung nach nicht ausübt, ist die des Produzenten, da er sonst einen Mix komplett verwerfen würde (Z. 842 f.), auch Ellen und Sebastian bezeichnen ihn, wenn überhaupt, als Tontechniker (z.B. Z. 813). Allerdings sind die Übergänge fließend, immerhin hätte der Tontechniker der von Sebastian besuchten Universi-

tät seine Formationen damals mehr produzieren wollen (S. 105). Gus selbst bezeichnet sich – ähnlich Yves im Studio TL – als Emotionshörer: Entweder er fühle sich gut oder er fühle sich nicht gut beim Hören von Musik, müsse aber – etwas widersprüchlich – immer analysieren, was zu hören sei (Z. 717-728, 823 f.). Vielleicht könnte man es so formulieren, dass Gus mittels seiner Kompetenzen dazu befähigt ist, Anforderungen an die Resultate – warum klangliches Material ihn berührt – derart zu identifizieren sowie selbst zu erfüllen, dass emotional ihn berührendes Material wiederum technisch anschlussfähig gemacht werden kann. Jene Funktion erfüllt er primär in den beobachteten Sessions, greift aber hin und wieder deutlich ein. Inwiefern seine Vorschläge eins zu eins übernommen, abgelehnt, verhandelt oder modifiziert werden – Stichwort Panorama oder Herauslassen von Instrumentengruppen – ist in diesem Zusammenhang unerheblich, da sie eine reine Reduktion, wie Gus sie sogar selbst vornimmt, als unzutreffend erscheinen lassen.

Jene Reduktion auf technische Dienstleistungen verleitet im Studio PI Tora zur Formulierung einer Art exotischen Status für Produzenten – wohl verstanden als kompositorisch verändernd wirkend – im Jazz-Feld, obwohl der Eingriff in das Klangmaterial auf der technischen Ebene selbst in ihrem Projekt vorgenommen wird, wenn auch indirekt und in kollektiven Verhandlungen. Die Formulierung und Darstellung dieses Diskurses der Seltenheit dient daher weniger einer adäquaten Beschreibung angenommener oder erfahrener Verhältnisse in Jazz-externen Feldern, sondern primär der eigenen Verortung als autonom wirkende Künstler in Abgrenzung von angenommenen, auf Eindeutigkeit getrimmten Produktionen anderer Felder mittels dieser Zuschreibungen. Sie, die Band, wären ihre eigenen Produzenten und Tora selbst suche gerade nach der Unsicherheit in der Rezeption von Kunst gegenüber einer musikalischen und durch Marketing – wie Ellen vermutet – erzeugten Eindeutigkeit von Popprodukten (S. 81; Z. 337-362). Zahlreiche dahinterliegende Aussagen konstituieren ihre Position: Zunächst die angenommene Relevanz von klanglichen Entäußerungen für den Erfolg und Herstellung eindeutiger Rezeptionen, deren Strukturen maßgeblich von einem bandfremden Akteur, dem Produzenten, beeinflusst werden. Die Kombination bewusst gewählter Muster mit medialer Repräsentation zielt auf die Herstellung einer für spezifische Klientelen gedachten Ansammlung von klanglichen Entäußerungen zwecks Profitoptimierung ab. Diese sei für Tora jedoch nebensächlich, ihr ginge es vor allem um den Variantenreichtum der Rezeption von Kunst, womit eine diesbezügliche Abgabe von Weisungsbefugnissen an einen Produzenten unnötig wäre und eben eine deutliche Abgrenzung vom Profitprinzip des Phänomens Popmusik als nichtkünstlerisch unternommen wird. Diese Gedankengänge sind in einiger Hinsicht – der Versuch der Umformung eines Positionierungsangebotes durch den Produzenten – sogar

treffend, verkennen jedoch neben der zu hohen Gewichtung der klanglichen Entäußerung die grundsätzliche Unsicherheit der Rezeption, welche nicht durch das Wählen von Elementen der Klangkonfigurationen beseitigt werden kann, sondern in ihrer offenen, diffusen und sich diskursiven Prozessen andienenden Eigenart als semantisch niemals eindeutige Klangkonfiguration begründet liegt. Nils kommentiert jene diskursiv erzeugten Positionierungsversuche dazu inhaltlich passend, denn seiner Meinung nach wäre die Grundstimmung der weltberühmten Beatles-Platten beispielsweise dem Zufall geschuldet, so etwas könne man nicht planen (S. 97); dem Gedanken einer geplanten Eindeutigkeit im Pop stimmt er nicht zu. Ein mehr humoristischer Verweis auf die Selbstverortung ist das Betonen der Unterlassung spezifischer Verhaltensweisen, die Ellen und Tora Rock- und Popstars zuschreiben: So würden sie großmütig darauf verzichten, während der für sie langweiligen Wartezeit Nils' Studio zu demolieren (Z. 541-543).

Obwohl die Besetzung von Toras Band und die meisten Arrangements als Folge ungewöhnlich sind, ist eine so deutlich wie von ihr vielleicht gewünschte Abgrenzung von anderen Musiken populärer Produktion allein deswegen schwierig, weil einige Kernelemente übergreifend das Erscheinungsbild bestimmen: Hier wie dort sind große Passagen von Songs oder Liedern geprägt von der Führung und textlichen Aussage des Gesangs, verläuft die Struktur weitgehend in bekannten ABABC-Formen, vielleicht öfter unterbrochen durch Soli oder andere Parts. In den gewählten Geschwindigkeiten ist klar der Wille, keine Tanz- sondern Konzertmusik für Interessierte zu erzeugen, erkennbar, welche versuchen dürften, sich mit ähnlichen Diskursen, angeheftet an eben solche Publikationen, von den Erzeugnissen der Pop-Folk-Musik abzugrenzen. Bemerkenswert ist zudem die unterschiedliche Bewertung und Deutung der wahrgenommenen Prozesse im Studio selbst, denn während Tora Nils aus bereits erörterten Gründen offenbar nicht als Produzenten ihrer Band sieht, formuliert Ellen spontan, dass ich mich für eine Untersuchung der Rolle und Funktion von Produzenten genau am richtigen Ort befinden würde (Z. 323 f.).

Die wohl nie wirklich zu lösende Problematik der für alle Akteure nachvollziehbaren Deskription von Klang wird dann akut, wenn Differenzen in den Wahrnehmungen oder Absichten auftreten. Es ist unerheblich, ob Sebastian der Beschreibung des Gitarrenklangs als rund (Z. 59) zustimmt, solange das Resultat ihm zusagt. Wenn jedoch Änderungswünsche aufgrund divergierender Vorstellungen formuliert werden, können die aus den jeweiligen Wissensvorräten gespeisten Beschreibungen klanglicher Phänomene oder sogar jene betreffenden technische Vorgänge problematisch werden. Ein Beispiel im Studio FSC ist die – selten so diffuse – Beschreibung einer Gesangsnote als störend und unerwünscht, auf die Gus dement-

sprechend nur hilflos reagieren kann, zumal die betreffende Passage ironischerweise als „natural“, da tatsächlich so gesungen, bezeichnet wird (Z. 30-34). Gus' Argumentation, man könne wie in der Popmusik in jedem neuen Part eines Songs Veränderungen an den Einstellungen der Effekte vornehmen, löst bei Ellen bezüglich des Vokalklangs sofort den Verweis auf eine gewünschte Natürlichkeit als Hauptziel aus, auf welchen Gus erneut nur mit Hilflosigkeit wegen der Ungenauigkeit jener Aussage reagieren kann (Z. 103 f.). Der Exportprozess im Studio PI mit oder ohne Vocal Rider zeugt exemplarisch, aber ohne Konsequenzen, von der möglichen inhaltlichen Ausrichtung zu verhandelnder Aussagen: Die Semantik von „zack“, „zip“ und „zap“ kann in diesem Fall wenigstens mit konkreten technischen Vorgängen festgelegt werden und ist trotzdem zunächst missverständlich (Z. 458 f.). Entsprechende Abstimmungen des Vokabulars auf die eigenen Wissensvorräte und Vorstellungen treten an zahlreichen Stellen auf. Aus Gus' „body“ – ein Terminus, der mich ebenfalls beim ersten Hören verwirrte⁷¹⁶ – wird für Ellen „warmth“ (Z. 122 f.), ein Drum-Fill-In wird als ein „Puff!“ und „pasch-pasch“ abgewertet, woraufhin Gus nachfragt, was genau damit gemeint sei (Z. 797-801), der Wunsch nach einem „classical“ Hall wird, weil später in der Session auftretend, dann erläutert und als „smooth, warm“ beschrieben (Z. 739-743). Ähnliche Unterschiede treten im Studio PI auf: Für den Praktikanten ist es ein Störgeräusch, für Tora handelt sich um eine gewollte, „karg und staubig[e]“ Textur im Klang (S. 93). Die Konnotation eines nicht immer nötigen „auf die Fresse“-Gesamtklangs von Produktionen hingegen ist ziemlich eindeutig und tangiert jene diskursiv vollzogene Trennung zwischen den Deutungsmustern Jazz und Pop (Z. 251 f.), während eben jene Direktheit, nur als „rumsen“ (Z. 293) bezeichnet, beim Eröffnungssong eines Albums positiv konnotiert und für die Hörerbindung erwünscht zu sein scheint. Ellens Aversion gegen eine im Studio PI entstandene Produktion basierend auf der Attitüde der Sängerin, die ihrer Meinung nach etwas verrückt bzw. „sexy“ (Z. 420 f.) zu wirken versuche und zudem noch in deutscher Sprache sänge, bricht sich in der Äußerung Bahn, dass dies doch kein „Jazz“ sei, sondern „Schlager“ (Z. 434 f.). Die Evokation vom Deutungsmuster „Schlager“ mittels der Zuschreibung der Verwendung der deutschen Sprache und die allgemeine Klassifikation als unerwünscht beschreibt gleichzeitig (diffus) den Klang und grenzt die Selbstverortung Ellens anhand jener Ausschließungen ein bzw. ab. Die Frage, warum eine deutsche Sängerin, die englisch singt, eine andere deutsche Sängerin aufgrund einer bestimmten Verwendung ihrer gemeinsamen Muttersprache gleich dem Schlager zuord-

⁷¹⁶ Vgl. Abschnitt 2.3.5.

net, obwohl beide in einer maßgeblich anglo-amerikanisch geprägten Musikform für ein deutsches Publikum agieren, soll hier nicht geklärt, aber zumindest thematisiert werden.⁷¹⁷

Jene Prozesse der Entscheidungsfindung und Bewertung, die primär danach fragen, welche Angebote mit dem besonders hohen Anspruch der Individualität losgelöst von vermeintlich kommerzielleren Klangkonfigurationen harmonieren und deswegen im gewählten Feld akzeptabel und anschlussfähig sind, erzeugen die zuvor dargestellten Positionierungen. Aufgrund der starken Zentrierung auf die vielfältig aufgestellten, musizierenden Künstlerpersonen und den nicht besonders hohen finanziellen Profitmöglichkeiten ist das Durchsetzen von mit dem künstlerischen Selbstverständnis konform gehenden Vorstellungen potentiell unproblematisch. Daher kann Ellen ein Drum-Pickup direkt als Angelegenheit des schlechten Geschmacks deklarieren, der gute Geschmack ist in diesen Augenblicken nämlich ihrer und Sebastians (Z. 13) und ausschließlich relevant. Neben diesem Deutungsmuster werden noch andere angeführt, welche stets jene Vertretbarkeit der Klänge für die Künstler in einem sich als besonders künstlerisch begreifenden, der instrumentalen Leistung daher besonders wohlwollend gegenüberstehenden Feld berühren: Die Entscheidung für ein gemeinsames Aufnehmen gegenüber dem Overdub-Verfahren zwecks Bewahrung einer für dieses Teilfeld als zwingend notwendig erachteten Bandchemie während des Spielens, also einer Art Emulation der Live-Situation, der Wunsch nach einer durchschnittlichen Länge von über fünf Minuten pro Song als Abgrenzung gegenüber der vermeintlich typischen Popsong-Länge von 3.30 Minuten, das Erhalten einer wie auch immer genau zu verstehenden „Natürlichkeit“ trotz „Pop“-Vokal-Klangs, das Herausschneiden von Elementen bayerischer Volksmusik („Oktoberfest“) oder die Befreiung von als unnötig empfundenen Restriktionen mit dem Verweis auf das eigene Künstlertum durch Gus – es sei ganz einfach Kunst, was man hier praktiziere.⁷¹⁸ Ellens Selbstverständnis als zwischen allen Stühlen sitzend – schließlich hasse sie Jazz, singt aber in zwei Jazz-Projekten und habe neben dem a cappella-Quartett ferner eine Pop-Band (Z. 141 f.) – ermöglicht ihr wiederum ähnlich wie Gus, ohne Kontaktängste mitunter offensichtlich künstlichen Phänomene, die eigentlich anderen Bereichen der Musikproduktion zugeschrieben werden, z.B. Pop oder Klassik, als legitim in eine Jazz-Produktion einzuführen. Allerdings formuliert sie jene Vorschläge hauptsächlich nach dem Eintreten Gus' für eine größere künstlerische Freiheit. Demgegenüber konstituiert Sebastian seine – für jene eingebrachten Einflüsse Ellens offene – Position als Vertreter der Jazz-Kunst relativ deutlich, was im Mo-

⁷¹⁷ Zur Frage und Wirkung der verwendeten Sprache hat sich Jon Mikkel ALVIK in seiner Dissertation geäußert. ALVIK, *Scratching the Surface*, S. 14-31.

⁷¹⁸ Aufgrund der wiederholten Zitation jener Passagen verzichte ich an dieser Stelle auf ein erneutes Anführen der Zeilen bzw. Seiten.

ment seiner Aussage zu den nicht vorhandenen Chartaussichten der Produktion deutlich wird (S. 108). Einmal mehr wird angenommen, dass es primär die klanglichen Eigenschaften der Konfigurationen seien, welche Erfolg präterminieren und daraus folgend, dass es so etwas wie „Chartmusik“ – jenes hier synonym mit „Popmusik“ zu verstehende Deutungsmuster, auf welches er sich bezieht – geben würde und dieses direkt entgegen seinen komplexen Kompositionen und Arrangements, d.h. rhythmisch, metrisch und stilistisch trivial(er), ausgerichtet wäre. Weiterhin impliziert seine Aussage, der Erfolg derartiger Klangkonfigurationen könne an einer Platzierung in den Charts abgelesen werden, obwohl jene eigentlich nur ein Verkaufspotential abbilden.⁷¹⁹ Der Verweis auf eine völlige Nichtkenntnis jener Marktinstrumente, obwohl es einfach zu findende Jazz-Charts gibt⁷²⁰, unterstreicht die angenommene Irrelevanz der finanziellen Gewinnaspekte bezüglich des Bandprojekts und seiner Positionierung. Um dem eigenen künstlerischen Anspruch und jenem vermuteten, daraus abgeleiteten des Jazz-Feldes gerecht zu werden, sind aber genauso technische, kompositorische und klangliche Faktoren zu erfüllen wie in Produktionen anderer Genres, die in der Kombination am Ende der Produktion jene interne Wahrheit entlang diverser Alltagsdiskurse konstituieren, welche alle beteiligten Akteure relativ unabhängig von der Rezeption des Ergebnisses weiter im Feld agieren lässt. Dadurch werden die Sorgen um überhörte Fehler (Z. 638-643), vielleicht zu hörende Fehler (Z. 656-663), das sukzessive, wohlüberlegte Formulieren von Klangvorstellungen (S. 109), die Zufriedenheit aller Beteiligten (S. 112) und eben die Betroffenheit von Ellen angesichts Gus' Unzufriedenheit mit der Version gerade ihres Stückes (Z. 837-860), um nur einige zu nennen, trotz der Suche nach einer diesem Vorgehen eigentlich widersprechenden „Natürlichkeit“ nachvollziehbar. Alle investierten Ressourcen und Kompetenzen müssen fast schon zwingend ein zufriedenstellendes Ergebnis hervorbringen, weil ein Fehlschlag Auswirkungen auf die Selbst- und Fremdwahrnehmung haben würde, deren Konsequenzen in solchen Fällen genrespezifisch variieren, aber fast nie von Vorteil sind. Somit kann der Umschwung von Ellens Meinung erklärt werden, nachdem Gus ihre eigenen Zweifel hinsichtlich der getroffenen Entscheidungen bestätigt: Letztendlich ist sie dann doch recht zufrieden mit dem Ergebnis, denn eine weitere Auseinandersetzung würde auch weiteren Einsatz von allen Seiten erfordern, was angesichts einer mangelnden alternativen Vision ihrerseits wenig sinnvoll erscheint (Z. 861-865). Das Ziel, mittels der Einbindung in eine narrative Struktur – der Song basiere auf einer Komposition von ihr für das Gesangsquartett, jener Solopart der Sängerinnen wäre daher die kompositorische Essenz des Stückes und müsse demnach lauter sein,

⁷¹⁹ WICKE, Popmusik als Industrieprodukt.

⁷²⁰ Einer der ersten Treffer von „Jazz“ und „Charts“ bei der Nutzung von Suchmaschinen ist <http://www.jazzecho.de/charts/media-control-charts>; 12.01.2015.

als es Gus von seinem technischen Standpunkt für angemessen hält (Z. 832-835) – ihren Willen durchzusetzen, hat sie zwar nicht ganz erreicht, die Delegation der Entscheidung zu Sebastian und somit den Erhalt einer möglichen Umsetzung ihres Wollens hingegen schon.

In vergleichbarer Gewissheit des ausbleibenden monetären Erfolges konstruieren Tora und Ellen mittels der beständigen Verhandlungen über angemessene Vokallautstärken, Abgrenzungen von anderen Genres und der Definition von gewollten sowie ungewollten Sachverhalten im PI-Studio eine vergleichbare Wahrheit. Im angenommenen Gegensatz zum Rock oder Pop habe man es nicht nötig, jeden Titel so laut wie möglich zu konzipieren, allerdings ist der erste Titel eines Albums ein genreübergreifender Sonderfall. Die Bezeichnung „rumsen“ (Z. 293) ist im Vergleich zu den Lautstärken der Produktion im Studio E aus Kapitel 2.3 natürlich fragwürdig und macht so die dreifach diskursiv wirkende Aussage deutlich: Erstens müsse der Startsong laut sein, ein vermeintliches, genreübergreifendes Gesetz. Zweitens bedeutet „rumsen“ eine im Vergleich zum Rest des Albums und der Feldgeschichte – aber nur dieses Feldes – möglichst präsente, laute, beeindruckende Lautstärke und Dichte des Arrangements. Drittens wird die jeweils unterschiedliche Semantik dessen, was „rumsen“ in verschiedenen Genres bedeuten kann, also die Verhandelbarkeit von Bedeutungszuschreibungen abhängig von den vorhandenen oder zu schaffenden Rahmenbedingungen, evident.

Der Zwang, im Tonstudio basierend auf dem verfügbaren Einsatz aller Akteure innerhalb bestimmter Zeitkapazitäten ein Ergebnis zu erzeugen, mit dem alle Beteiligten zufrieden sind, lässt Klassifikationen Einzelner in Momenten des Zweifels oder Konflikts ggf. als Bestätigung der getroffenen Entscheidungen für alle wirken (Z. 299-301). Solche Feststellungen erfolgen im Studio PI entsprechend durch Nils, wobei der Grundtenor jener der allgemeinen Bestätigung der geleisteten Arbeit, also der Erzeugung der internen Wahrheit zwecks Produktivität, sogar mit Verweis auf studioexterne Akteure (Z. 310 f., 400 f.), ist. Die eingenommene Positionierung ermöglicht Tora und Ellen, Kritik in Form von Phänomenzuschreibungen und evozierten Deutungsmustern – eine zu lange CD und der Verweis auf Neue Musik – als irrelevant zu deklarieren, sie wären ohnehin nicht auf Eindeutigkeit aus (S. 89 f.). Die in diesem Zusammenhang schon genannte, bezweifelte Rolle des Produzenten im Jazz dient primär der Absicherung der eigenen wahrgenommenen Position, vielleicht gegenüber dem Forschungsinteresse meiner Person in einer diesbezüglich ambivalenten Situation im Tonstudio, immerhin war ich nur bei einer von mehreren Sessions dieses Projektes anwesend und Tora könnte mittels ihrer Darstellung indirekt den Ablauf der von mir nicht beobachteten Sessions wiedergeben. Sowohl für Ellen als auch – in besonderem Maße – für Tora dürfte überdies die Wichtigkeit der kompositorisch unverfälschten Künstlerentäußerung für die entsprechende Anschluss-

fähigkeit im Jazz-Genre mit seinen Schwerpunkten auf einzelne Künstlerpersönlichkeiten und deren instrumental-kompositorischer Kreativität sowie Virtuosität ein weiterer Grund jener klaren Abgrenzung von inhaltlichen Eingriffen in ihr gemeinsames Schaffen sein.

Alle Konflikte zwischen den beiden Musikerinnen über die Interpretation der Formation als (nicht) vokal geprägtes Ensemble haben meiner Meinung nach eine Hauptursache in der Wahrnehmung von Ellens Vokalbeiträgen als ihrer maßgeblichen Leistung im Ensemble, denn alle anderen Aspekte deckte Tora im gemeinsamen Projekt, Ellen in ihren eigenen Projekten ab. Deswegen hat Tora mittels ihrer diskursiven Grundkonzeption (Z. 412-415) der Band fast mit keiner der instrumental von Ellen als zu laut empfundenen Passagen Probleme, handelt es sich doch immer um ihre Kompositionen, während Ellen scherzhaft, aber treffend anmerkt, ob man ihren Beitrag zum Projekt nicht präsenter gestalten sollte (Z. 390 f.). Ihr Fernbleiben bei jenen Teilen der Mix-Sessions im Studio FSC, das sie mit fehlenden Vokalstimmen begründet und überhaupt seien es primär Kompositionen von Sebastian, passt in diese Interpretation. Die Klassifikationen der Lautstärkeverhältnisse berühren also nicht nur das von ihr vertretende Deutungsmuster von Vokaljazz mit dann gut hörbaren Vocals als notwendige Eigenschaft, sondern ferner die Wertschätzung ihrer eingesetzten Fähigkeiten und Kompetenzen in Form einer dynamischen Hierarchie der Klänge zu ihren Gunsten bzw. entsprechend ihren Vorstellungen im Resultat.

Durch das bewusste Formulieren eines Positionierungsangebotes für Hörer, welche sich von anderen Angeboten bestimmter Genres abgrenzen wollen, treten demzufolge Differenzen in der Wahrnehmung und Bewertung auf. Die beiden besten Beispiele sind die Verwechslung eines Saxophon-Klages mit einem Störgeräusch durch den Praktikanten und die Abwertung des abweichenden Jazz-Verständnisses einer relativ bekannten Künstlerin (S. 93; Z. 432-434). Mittels solcher Abgrenzungen, bei Sebastian vor allem mittels kompositorisch komplexer Parameter – eine Gemeinsamkeit mit der Pop-Band aus Kapitel 2.3 – und gegenüber einer diffusen Vorstellung von finanziell erfolgreicher Musik, vollzieht sich die diskursive Konstituierung einer Position, in welcher Bekanntheitsgrad oder monetäre Beweggründe als sekundär dargestellt werden – wiederum ein Unterschied zur Pop-Band aus Abschnitt 2.3 – und man sich daher in der vermeintlichen Gewissheit wiegt, unabhängigere, künstlerisch anspruchsvollere Publikationen zu generieren, welche wegen dieser Eigenschaften nur geringe Chancen hätten, kommerziell erfolgreich zu sein. Somit sind selbst Konfigurationen, die von den Künstlern selbst als sehr komplex oder etwas anstrengend empfunden werden (S. 97 f. und nahezu die gesamte FSC-Session), legitim und diesbezüglich weitgehend kritikimmun, obwohl dann eben doch bestimmte technisch-instrumentale Anforderungen des betretenen

Feldes erfüllt werden wollen. Der Wunsch der Abgrenzung von existierenden Angeboten bei Beachtung spezifischer, genreabhängiger Einschränkungen und Voraussetzungen haben diese mit jener dezidiert auf Erfolg getrimmten Produktionen im Studio E also gemein. Und selbst wenn die Mehrdeutigkeit eines künstlerischen Raumes und das Desinteresse an Charts, Schlager und Marketing das Handeln der Akteure Ellen, Sebastian und Tora hauptsächlich strukturieren, muss von ihnen trotzdem versucht werden, eine irgendwie angenommene Anschlussfähigkeit ihrer Angebote durch technisch-instrumentale Qualitäten herzustellen. Denn wenn jene rezeptiv vollständig fehlschlagen und von Feldteilnehmern ignoriert oder ausschließlich nachteilig bewertet werden, kann das nicht im Sinne der den kollektiven Einsatz bereitgestellten sowie diesen zu einem im Feld positionierten Einsatzgegenstand verdichteten Beteiligten sein.

2.4.6 Zusammenfassung – Eine andere Form des Aufstiegs bzw. seiner Absicherung

Eine im Laufe dieses Kapitels aufkommende Frage soll gleich zu Beginn adressiert werden: Wenn alle Beteiligten sich darüber im Klaren zu sein scheinen, durch die eingesetzten Mittel keine wirkliche Chance auf jene Prozesse der sozialen Mobilität zu haben, welche meinem Modellvorschlag zufolge für Akteure im Feld der populären Musikproduktion die hauptsächliche Motivation für ihre Handlungen darstellen, ist die Zielstellung jenes Handelns zu klären. Erstens ist jene mehr oder weniger starke Aversion gegen alle jene Prozesse, die in der vermeintlichen Dichotomie Kunst-Kommerz dem letztgenannten Begriff zugeordnet werden offenbar ein Teil des künstlerischen Selbstverständnisses: Man verwirklicht seine Vorstellungen von Kunst weitgehend unabhängig von primär auf Profit ausgerichteten Resultaten, die eben jenen künstlerischen Wert nicht in dieser Ausprägung besitzen. Allerdings ist jene Behauptung angesichts der Inszenierung z.B. Jamie Cullums, Gegory Porters oder – in Deutschland – Till Brönners, die sich in der Hervorhebung von deren künstlerischen Besonderheit entlang soziokulturellen Ereignissen und den sie begleitenden Diskursen kaum von ihren Pop-Rock-musikalischen oder klassischen – gegenwärtig etwa David Garrett oder Lang Lang – Gegenparts unterscheiden, schwer haltbar. Das gerne von Musikern genutzt Argument, der Erfolg liege in diesen Fällen in der Qualität der klanglichen Entäußerungen oder individuellen Fähigkeiten begründet, würde im Umkehrschluss bedeuten, dass jene nicht übermäßig erfolgreich – wie bei den hier beschriebenen Projekten von den Akteuren erwartet – qualitativ schlechter wären; eine Aussage, der wohl keiner der beobachteten Künstler zustimmen würde.

Zweitens dienen Klangerzeugnisse in diesem Feld der Absicherung der eigenen Position und Fähigkeiten, sozusagen als Referenzpunkte für andere Produzierende, Lernende, Lehrende, Hörende und Entscheidungsträger, deren Interesse ebenfalls in einem außerhalb der Klangkonfigurationen eines wie auch immer klingenden „Mainstreams“ verortet wird. Als Dozent für Jazz-Gitarre und angehenden Leiter eines Bildungsbereiches einer Musikschule scheint es z.B. hilfreich und angebracht zu sein, entsprechende Produktionen vorweisen zu können.

Drittens bieten derartige Publikationen in ihrer Funktion die Optionen eines weiteren Aufstiegs, wenn schon nicht in Form von Charts und Radio-Airplay, dann in Form von Förderungen durch öffentliche Gelder, der Leitung von Workshops usw., deren Anforderungen und Beschreibungen eine Expertise erfordern, welche durch entsprechende Veröffentlichungen (erneut) unter Beweis gestellt wird. Durch die Akademisierung des Jazz-Genres und der damit einhergehenden Absicherung durch institutionell legitimierte Titel kann sogar von einer zweifachen Aufstiegschance gesprochen werden, einmal der rapiden Variante durch mediale Verknüpfung mit oder Erklärung zu einem soziokulturellen Event und zum anderen der konventionelleren, aber sichereren bzw. wahrscheinlicheren Variante in Form eines fast schon bürgerlichen (Arbeits)Lebens in mehr oder weniger sicheren Anstellungsverhältnissen und überschaubaren Aufstiegschancen, z.B. zum Fachbereichsleiter oder Universitätsdozent.⁷²¹ Eben jene Situierung der beobachteten Musiker und deren angenommene, durch Titel implizierte sowie legitimierte Expertise verändern nach erbrachter Generierung klanglichen Materials neben anderen Aspekten die jeweiligen Studiosituationen dahingehend, dass vor allem klanglich-technisch bezogene Weisungsbefugnisse von den Produzenten geteilt werden. Obwohl technische Voraussetzungen für die Etablierung von Hierarchien feldübergreifend in Form von Zeitplanung, Studioarchitektur und Arbeitsteiligkeit vorhanden sind, werden jene durch die hier ausgeprägten Kompetenz- und Ressourcenstrukturen der beteiligten Akteure sowie der Positionierung im Feld in ihrer Wirkung gemindert: Eingriffe in das kompositorische Material werden generell kritisch oder als unangebracht angesehen und die Führungsrollen übernehmen in ihren jeweiligen Spezialgebieten – z.B. Bläser, Gitarre, Vocals – die Künstler. Zwar ist die Zeitplanung elementar für die Vollendung der Projekte mittels der Bereitstellung vertretbarer Höhen der Einsätze, die vielfältig abgesicherten Positionen, seien es Lehrtätigkeiten, andere Projekte, eine Label-Anbindung oder die Förderung durch öffentliche Gelder, mindern den Druck jedoch ebenso wie das – angesichts der in beiden Projekten offensiv vortragenen Irrelevanz einer primär profitablen Ausrichtung – Problem der Zeitlichkeit der Resultate. Das Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten und Wahrnehmungen adäquater Positio-

⁷²¹ Die Problematik der zunehmenden Honorar-Tätigkeiten gegenüber Festanstellungen von Musikschullehrern und Dozenten an Musikschulen bzw. Musikhochschulen spare ich aus Platzgründen in der Arbeit aus.

nierungen lindert weiterhin die begrenzten Einflüsse der Studiosituation im Aufnahme- und Mixprozess, wenn auch nicht bei allen Instrumentalisten, wie z.B. die fehlerbehaftete Trompetenspur belegt. Von Toras Formation existieren Videoaufnahmen der Aufnahmeprozesse im Studio, bei denen Ellen während ihrer Gesangsdarbietungen parallel strickt, eine Tätigkeit, der sie bei allen Mixterminen ebenfalls nachging und die von einer gewissen Entspanntheit gegenüber einer eigentlich ungewöhnlich fordernden Situation zeugt. Sebastian wiederum vertraut seinen Vorstellungen und Fähigkeiten so sehr, dass er Gus' ersten Vorschlägen in einigen Punkten, z.B. Gitarrensolo und Bassklang, gezielt widerspricht und der Fakt, einen Gesangsakkord nachbearbeitet zu haben, ist für Ellen so ungewöhnlich, dass sie diesen Umstand – mit jener Anmerkung seiner Besonderheit – extra hervorhebt. Diese habituellen Strukturen, die vor allem als Sprachspiele in Erscheinung treten, beruhen vor allem auf der künstlerischen Selbstverortung im Feld und werden gestützt durch institutionelle Formen der Anerkennung. Rock- und Pop-Musiker können, wie bereits weiter oben angemerkt, selten auf solche öffentlich und rechtlich wirksamen Anerkennungen außerhalb des Jazz-Klassik-Ausbildungsweges bauen, weswegen ihnen alternative Karrierewege oft versagt bleiben. Trotz all dieser Kompetenzen und günstigeren Ressourcenlage können diese Einsätze die fundamentale Diskrepanz in den Ausprägungen der für die jeweiligen Positionen und Positionierungen benötigten Fähigkeiten nicht vollständig kompensieren, d.h., selbst in einem teilweise so auf die Natürlichkeit oder Echtheit technisch-inhaltlich idealerweise unverfälscht wirkender künstlerischer Leistungen ausgerichteten Genre – natürlich erbrachte Leistungen entsprechen ironischerweise nicht zwangsläufig einem derartig geforderten oder erwarteten Klangeindruck – ist die der Studiosituation inhärente Arbeitsteilung und damit einhergehende Abhängigkeit vom Produzenten ein unvermeidbarer, notwendiger Fakt zwecks Erzeugung eben jenes Klangeindrucks. All jene Aspekte, welche sich den Kompetenzen der Künstler entziehen, müssen von den Produzenten abgedeckt werden und es hängt von deren Interpretation ihrer Rolle und Funktion ab, inwieweit die Künstler jene Prozesse nachvollziehen und darauf aufbauend mitentscheiden können. Dieses Ermessen beruht auf der Kombination von verfügbaren Durchsetzungsmechanismen, den nötigen Mitteln und Kompetenzen, diese (indirekt) zu erwerben bzw. zu begünstigen und einzusetzen, wenn deren Intention auch gar nicht primär auf eine Etablierung von Hierarchien abzielt, es sich vielmehr um eine Art Nebenprodukt der etablierten und akzeptierten Funktionsweise jener Prozesse im Studio bzw. Feld handelt. Bemerkenswert erscheint mir zu sein, dass Funktion, Rolle und Anspruch an den Produzenten nicht allein von deren Bereitschaft der Abgabe von Weisungsbefugnissen, also als Ermöglicher für die beobachteten Musiker des Jazz-Feldes, abhängt, sondern bestimmte Prozesse

mitunter gar nicht von Künstlern beaufsichtigt werden, selbst wenn sie es könnten. Die Verwendung des Terminus „Produzent“, obwohl Tora, Sebastian und sogar Gus diesen Begriff aus diversen Gründen der Positionierung und Selbstverortung direkt oder indirekt als unzutreffend für die beiden Projekte beschreiben, rührt aus meinem mehrfach beschriebenen, differierenden Verständnis des Produzierens von Klangkonfigurationen, welches eben nicht auf kompositorische Eingriffe und/oder der Frage nach dessen Wohlgefallen beschränkt werden sollte, wie z.B. an Nils' Hinweisen zu Optionen eines Anschlusses für die Verwertung der Albumtracks von Toras Projekt zu erkennen ist.

Überhaupt sind die genannten Sessions Paradebeispiele für die hochkomplexe Verflechtung individueller Selbstverortungen mittels disparaten, widersprüchlichen sowie diskursiven Aussagen, denen allen mittels anderen, ähnlich widersprüchlichen diskursiven Verhandlungen Genüge getan werden muss, und den daraus resultierenden Verhaltensweisen, die wiederum teilweise miteinander kollidierende diskursive Aussagen zwecks der Formulierung der notwendigen internen Wahrheit erzeugen, um innerhalb vertretbarer Einsatzkosten ein gewünschtes und ebenso vertretbares Positionierungsergebnis bzw. -angebot für die Beteiligten und Hörer zu generieren. Wenn eine nach eigener Aussage Jazz hassende Sängerin an zwei Jazz-Projekten partizipiert, von denen keines primär als Vocal-Jazz-Projekt konzipiert ist, wogegen sie Sturm läuft, und gleichzeitig zahlreiche Entscheidungen – trotz der Relevanz künstlerischer Integrität im Feld transportiert über die klanglichen Aussagen – lieber Produzenten überlassen möchte, die es nach Ansicht der Bandleader im Jazz oder zumindest für ihre Projekte nicht gäbe; wenn Entscheidungen zugunsten eindeutig künstlicher Effekte in einem vom Gedanken eines organischen, natürlichen Gesamteindrucks geprägten Feldes völlig unproblematisch zu sein scheinen, aber die Verwendung der deutschen Sprache und eines lasziven Gesangsgestus zum alltagsdiskursiven Ausschluss aus dem Jazz und der Zuordnung zum Schlager führen; wenn die Abgrenzung ohne genaue Kenntnis dessen, wovon man sich da abgrenzt – Popmusik, Eindeutigkeit, Marketing und Chartmusik, diese mit teilweise identischen Elementen wie z.B. Lead-Vocals, englischer Sprache, Strophe-Refrain-Formen wie die eigenen Konfigurationen – erfolgt; wenn deutliche Modifikationen, bei denen die extremste und zugleich unhörbare das völlige Herauslassen von Passagen oder Instrumentalgruppen sein dürfte, so lange unproblematisch zu sein scheinen, wie sie im Endergebnis unhörbar sind und der Aufnahmemodus eigentlich mit dem Gedanken einer zu bewahrenden Live-Situation zwecks eben dieses Anspruchs der Musiker bzw. des Teilfeldes gewählt wurde, mutet es schon wie ein kleines Wunder an, dass am Ende solcher wohl in jedem Studio in irgendeiner

Weise ablaufenden disparaten, diskursiven Prozesse⁷²² Zufriedenheit mit dem und überhaupt ein Endprodukt entstehen kann. Eine Schlussfolgerung dürfte sein, dass trotz der in jeder Studiosituation jeweils differierenden Prozesse und Verhandlungen die technische Abhängigkeit der Künstler vom technischen Personal und der Wille der letztgenannten, sich ggf. auf die divergierenden Vorstellungen erstgenannter bezüglich dessen, was im Studio zu geschehen hat, einzulassen, unabhängig vom zu betretenden oder bereits betretenen Teilfeld maßgeblich prägend für die Vorgänge im Tonstudio ist. Selbst in einer Ansammlung von Akteuren, deren Hauptaugenmerk feldbedingt auf ihrer künstlerischen Integrität und besagter Natürlichkeit liegt, entsteht das klingende Ergebnis, eine Manifestation der für die Teilnehmenden offenkundigen Diskrepanz zwischen tatsächlich auf Bühnen zu erbringender Leistung und dem Studioprodukt, ausschließlich mittels der Fähigkeiten des Produzenten; unabhängig davon, ob dieser alle Schritte mit den Künstlern abstimmt oder nicht. Darüber hinaus ist das Maß der Kontrolle der Prozesse durch die Musiker außerordentlich beschränkt; zunächst aufgrund des mangelnden Verständnisses technischer Anforderungen und Informationen, bedingt durch den zunehmenden Grad der Spezialisierung in der populären Musikproduktion, sowie ferner aufgrund des trivialen Fakts des fehlenden Zugangs zu Informationen in der konkreten Situation. Jener Extrabildschirm für die Kunden ist eine Art Luxus des Studios PI, welcher außerdem abseits von der Auskunft, dass etwas passiert, keine weiteren Informationen über Funktionsweise oder Grad der Veränderungen kundtut; all jene Informationen sind nur vom Zentrum der genutzten Regie, in dem fast immer der Produzent sitzt, abrufbar. Doch selbst DAW-affine Personen können nicht alle deren möglichen Inkarnationen überblicken, d.h., selbst der Zugang zu Informationen hilft wenig, wenn das Programm den studiofremden Akteuren relativ unbekannt – wie z.B. Pyramix – ist. Obwohl gewisse Ebenen, z.B. der Klangerzeugung, Komposition sowie Bewertung möglicher soziokultureller Anschlussfähigkeiten durch die Positionierung entsprechender Künstler im Feld, nicht automatisch in der Weisungsbefugnis des Produzenten liegen, ist der Aspekt der technischen Abhängigkeit zur Erfüllung entsprechender Anforderungen und indirekt eben möglicherweise doch rückwirkend auf die genannten, eigentlich von den Künstlern ausgeschlossenen Ebenen stets gegeben. Sofern in der optimalen Hörumgebung technische Probleme bedingt durch klangliche Fakten entstehen, obliegt die Formulierung und Durchführung von Lösungsvorschlägen auf Gedeih und Verderb dem technischen Personal.

⁷²² Vgl. z.B. die situativ unterschiedlich gelagerten Argumentationen im Kapitel 2.3. bezüglich des „Live“-Gedankens oder der „Indie“-Verortung.

Meine Annahme der Erfordernis einer in verschiedener Hinsicht divers ausgeprägten Struktur des Einsatzes von Produzenten zur dauerhaften Ausübung des Berufes im Feld der populären Musikproduktion wird indirekt in den diesbezüglichen, mitunter vergeblichen Versuchen Gus' evident, Ellens Vorstellungen durchweg gerecht zu werden. Der Mangel an ausreichend zahlungsfähigen Projekten lässt – neben der Rolleninterpretation in Kombination mit der wahrgenommenen Selbstverortung der Künstler im Jazz-Genre – zwecks Kundenbindung die Zufriedenheit Sebastians und Ellens deshalb so maßgeblich werden, dass Gus getroffene Entscheidungen überschreiben lässt und die neuen Konfigurationen im Falle des Gelingens akzeptiert. Ein feldübergreifend positionierter und etablierter Produzent wie Nils kann solche Prozesse unbeschadet – und interessanterweise ohne großen Protest – kraft seiner Kompetenzen kurz- und abschließen. Es passt in dieses Bild, wenn Gus mir knapp zwei Jahre nach der beschriebenen Session telefonisch mitteilt, er habe das Studio geschlossen, weil er zu viel mit Bands auf Tour sei.

Der Unterschied zwischen den Rolleninterpretationen von Produzenten sowie dem Stellenwert der Zufriedenheit betreuter Künstler und deren unterschiedlichen Vorstellungen vom Studiogeschehen von Projekt zu Projekt bei stets präsenter Abhängigkeit verdeutlicht der Bericht eines befreundeten Pianisten von einer zweitägigen Session im Studio PI mit Nils als Produzenten. Die mit mir befreundete Formation besteht außer ihm nur aus Hobby-Musikern, deren instrumentale Kompetenzen nicht über die Musikschulbildung hinausgehen. Diese kurze Wiedergabe am Ende des Abschnitts soll weitgehend unkommentiert bleiben. Sie zeigt aber, wie wichtig die Zufriedenheit aller Akteure angesichts der Höhe des aufzubringenden Einsatzes ist, um ein Fortsetzen des gemeinsamen Arbeitsverhältnisses zu sichern, und wie ferner der einzubringende Einsatz der Akteure mit dem zu betreibenden Aufwand korrelieren kann. Über die Ursachen für den Ablauf der Session in dieser Form kann nur spekuliert werden, aber die begrenzten instrumental-technischen Fähigkeiten der Formation, ihr dadurch eingeschränktes Anschlusspotential sowohl in Hinsicht einer profitorientierten als auch einer künstlerischen, profitentrückten Ausrichtung und die daraus abzuleitende, wahrscheinliche Einmaligkeit des Unterfangens gemeinsamer Studioaufnahmen könnte eine Erklärung für die Diskrepanz in der Zufriedenheit mit dem Resultat zwischen Toras und dieser Formation sein:

„Das war echt seltsam, der hat gar nichts gesagt am ersten Tag und dann, als wir ihn mal gefragt haben am zweiten, so ein bisschen. Die Aufnahmen sind aber auch nicht gut geworden, unser Schlagzeuger ist total unglücklich mit denen, der Nils hat da zahllose Mikrofone aufgestellt, aber die Hi-Hat ist z.B. kaum zu hören und die Sachen sind auch nicht phasenrein. Bei meinem Flügel hat er auch die Mikrofone mehrfach umgestellt und meinte nur: ‚So ist bes-

ser.‘ Und ich hatte keine Ahnung, was genau er meint. Für zwei Tage für 2000 Euro ist das nicht so geil. Ich hatte so das Gefühl, der dachte sich: ‚Ach, die bezahlen, die nehm‘ ich mal mit.‘ Aber so richtig Mühe gegeben hat er sich nicht. Man denkt ja auch, dass der einem was sagt, der hat ja die Erfahrung, deswegen geht man ja ins Studio, aber dem war nicht so. Am zweiten Tag haben wir ihn mal gefragt, was er so meint, da hat er dann mal ein bisschen was gesagt.“ [Ein einige Monate später stattfindendes Gespräch mit einem befreundeten Pianisten über eine zweitägige Studiosession im Studio PI, an der ich eigentlich als Beobachter teilnehmen wollte. 7.11.2014].

2.5 Wer ist eigentlich Produzent?

Die in diesem Kapitel beschriebenen und analysierten Studiosituationen stehen stellvertretend für einige der Stationen in Prozessen der Resultatgenerierung, die – nicht genau in dieser Form, aber in ihren Zielstellungen oder Konsequenzen bei Auslassung der zahllosen, akteursbedingten Spezifika, systemisch begreifbar – von den Akteuren auf dem Weg zum Ziel der kollektiven Positionierung gemeinsam durchlaufen werden. Obwohl die Klavier-Session im Studio E ein in sich abgeschlossener Vorgang ist, ermöglichen die Art und Weise des Vorgehens sowie die retrospektive Bewertung des Ergebnisses durch den Künstler als verbesserungs- und veränderungswürdig eher die Deutung als Vorproduktion, wobei die eigentlich folgenden Schritte der Überarbeitung und anschließenden Ausproduktion aufgrund fehlenden Materials und entsprechender Finanzkraft, wegen weiterhin mangelnder Unterstützung entsprechender Akteure, ausblieben. Das Diffuse der Session während der Suche nach passenden Klangelementen und die starke Reduktion der Anzahl beteiligter Akteure lassen jenen Eindruck entstehen, dass das ausgewählte Material zum ersten Mal in diesem Rahmen adäquat fixiert wird, um überhaupt Erkenntnisse zum Stand der Arbeit zu erhalten.

Die Gitarrensessions im Studio P wiederum belegen, wie trotz entsprechender Vorbereitung aufgrund technisch-instrumentaler Diskrepanzen in den Rahmenbedingungen und Kompetenzen der beteiligten Akteure im Studio die eigentlich geplanten Abläufe und vorgesehenen Klangkonfigurationen sich als technisch nicht vertretbar erweisen. Die Versuche, jene Situation zeitökonomisch und technisch-instrumental zufriedenstellend zu lösen, lässt die bis dahin in der Produktion hintergründig gebliebenen Hierarchien und Weisungsbefugnisse, in anderer Weise als z.B. in der Schlagzeugsession im Studio E⁷²³, klar hervortreten. Jenes gemeinsame Erarbeiten in dann sich verschiebenden Hierarchien verdeutlicht aber in ähnlicher Weise, wie

⁷²³ Vgl. Kapitel 2.3.

die Arbeit am Ausgangssignal und dessen Qualität allein und mit anderen Signalen ausschlaggebend für die angestrebten Positionierungsversuche von Formationen ist.

Die letzte primär klangliche Handlung bezüglich der Konfigurationen ist jene des Master-Vorgangs, welcher im Kapitel 2.4 angesprochen wurde⁷²⁴ und eine Art Triangulation bezüglich der Fragen nach Positionierungen im technischen sowie klanglich-diskursiven Sinne darstellt. Handwerkliche Fähigkeiten, Wissen um Positionierungen und Bewertungsdiskurse dieser formen dabei ausgehend von den erhaltenen Klangkonfigurationen die Ergebnisse, mit denen die sie Publizierenden sich im Feld positionieren wollen und welche in ihrem klanglichen Erscheinungsbild mitunter maßgeblich modifiziert werden. Zwar werden alle diese Prozesse meistens in Anwesenheit von Repräsentanten der betreffenden Formationen in gemeinschaftlichen Bewertungsvorgängen vollzogen, ein Sachverhalt bleibt aber immer gleich, mitunter nahezu unabhängig vom eigenen Kompetenz- und Wissensstand oder etwaiger Vorbereitung: Die Abhängigkeit vom technischen Personal der Studios und dessen Kompetenzen. Am Ende sind es die Mitarbeiter der Studios, welche Entscheidungen fällen, ermöglichen oder legitimieren.

2.5.1 Das Studio und seine erzeugte sowie erzeugende Notwendigkeit

Betritt eine Formation die Wirkungsstätte eines Produzenten und/oder Tontechnikers, begibt sie sich mit hoher Wahrscheinlichkeit aus verschiedenen Gründen in ein technisches Abhängigkeitsverhältnis und ferner eine Situation, in welcher alle vorhergegangenen Ideen oder Vorstellungen bezüglich des Ablaufs der Aufnahmen mittels der Durchführung und Überprüfung ihre Belastbarkeit in diverser Hinsicht beweisen müssen. Die Diskrepanz zwischen vermuteten und tatsächlichen Schwierigkeiten lässt sich anhand der unterschiedlichen Schwerpunkte in deren Bewertung nur erahnen. Während die Band der Gitarrensessions die Komplexität primär an tradierten Parameter wie z.B. Metrik, Harmonik oder Form festmachte und entsprechende Planungen vornahm, stellt sich im Studio der vermeintlich einfachste Song – ausgewählt gerade wegen seiner angenommenen schnellen Aufnahmefähigkeit angesichts begrenzter finanzieller Ressourcen – als der schwierigste heraus. Aber auch die Planung des zweiten Songs war selbst ohne jene Schwierigkeiten der Frequenzkollisionen noch unrealistisch, wie der Zeitverbrauch beider Bandgitarristen für beide Songs zeigt: Anstatt in den insgesamt jeweils vorgesehenen vier Stunden die Parts einzuspielen, welche bisher in den eigenen Demos sowie in Auszügen live und in Proben gespielt wurden, nimmt bereits der Song

⁷²⁴ Vgl. insbesondere Abschnitte die 2.4.1, 2.4.3.2, 2.4.3.3.

„Movie“, der nur vermeintlich schwierigere, die gesamten vier Stunden in Anspruch (S. 124). Jene am Vortag aufgenommenen Spuren können später nur teilweise genutzt werden, so dass die Gitarren-Tracks beider Songs am Ende insgesamt 39 Stunden, zusammengesetzt aus drei Tagen Aufnahmen mit zweimal zehn und einmal elf sowie einem Re-Amping-Tag mit acht Stunden, anstatt der eigentlich geplanten acht benötigen – etwaiges Schneiden oder anderweitige Nachbearbeitungen sind darin noch nicht enthalten.

Daraus lassen sich mehrere Schlussfolgerungen ziehen: Erstens ist die Vorbereitung von Studioaufnahmen ohne Beteiligung des Produzenten zwar möglich, aber vor allem aus technischen und zeitlichen Gründen wenig ratsam. Zweitens besteht aus ebenfalls technischen Gründen ggf. eine im Studio deutlich hervortretende Diskrepanz zwischen dem, was Musiker live oder in Demos als passend empfinden und dem, was in einer den herrschenden Diskursen folgenden, die klingenden Ereignisse manifestierenden Produktion als adäquat bewertet wird. Drittens unterschätzen Musiker trotz eventueller akademischer Vorbildung und langjähriger Live- sowie einiger Studioerfahrung das Ausmaß der angestrebten Präzision und Transparenz oder erkennen sie diskursiv begründet nicht an. In beiden Fällen vollziehen sich die Aufnahmeprozesse wesentlich langsamer und schwieriger als antizipiert. Viertens sind aufgrund der Komplexität von Projekten das Überschauen dieser Probleme sowie das Verorten ihrer Herkunft ein Garant für die Notwendigkeit des Studios und seiner Akteure. Fünftens garantieren allerdings selbst deren Kompetenzen aus verschiedenen Gründen nicht immer die zügige Bewältigung jener Komplikationen. Dadurch fällt der Erwartungsdruck der Institution Studio, der normalerweise vor allem auf die Musiker wirkt, mit gleichen Erwartungen auf das Personal zurück, womit eben jenes lockere Verhalten und die über weite Strecken auffallend gute Laune aller Beteiligten zwecks Abschwächung dieses Drucks nachvollziehbar wird. Sechstens demonstriert die Abfolge der Ereignisse in den Sessions, was auf verschiedene Weise bereits in den vorherigen Kapiteln festzustellen war, aber hier noch einmal in gesteigerter Form in Erscheinung tritt: Die klanglichen Konfigurationen erhalten ihre finale, anschlussfähige und stark von ihrem eigentlichen Klingen unterscheidende Gestalt in jeder Hinsicht erst im Studio. Der Vorteil meiner Beteiligung an den Projekten, deren Sessions an dieser Stelle analysiert werden, liegt – bis auf die Session als Studiomusiker – in der Aussagefähigkeit zur jeweiligen Vorbereitung. In diesem Fall wurden alle aufzunehmenden Spuren weitgehend vor der Buchung des Studios vom Sänger und mir aufgenommen oder programmiert. Bei den Bass- und Schlagzeugprogrammierungen handelte es sich weitgehend um Handlungsempfehlungen bzw. das Umsetzen unserer Vorstellungen, die tatsächliche Umsetzung wurde mangels entsprechender instrumentaler Fähigkeiten den Musikern selbst überlassen, die sich indes zum gro-

ßen Teil an den programmierten Spuren orientierten. Die Gitarren spielten wir jedoch so präzise wie möglich ein und fertigten mittels der Gitarren-Amp und -Box-Simulation Guitar Rig 5 von Native Instruments eine unserer Meinung nach relativ präzise Abbildung des Klangs an, welche von den Gitarristen der Band wiederum als Ausgangspunkt gewählt wurde. Rückblickend reichte unser Umgang mit EQs und Kompressoren, falls diese überhaupt genutzt wurden, sowie Hall- und Delay-Effekten zwar aus, um im Rahmen des verwendeten Home-Studios einen Eindruck zu bekommen, ob ein Song funktioniert und wie er klingen könnte, indes war unserer Effektnutzung nicht ausreichend hinsichtlich der technischen Vertretbarkeit im Feld oder dem Vermeiden etwaiger Konflikte zwischen Instrumenten. Neben dem fehlenden Erfahrungsschatz, wie mittels EQs und Kompressoren ein den präsenten Publikationen ähnelndes Klangbild erzeugt werden kann, ist es auch eine Frage der Ausdauer und zeitlichen Kapazitäten, ob man sich neben dem Generieren von klanglichen Ideen noch jenen Aspekten stellt, obwohl die Gegebenheiten des genutzten Raumes meist ungünstig, weil nicht klanglich optimiert sind. Der durch mangelndes Wissen sehr große Aufwand sowie das Verkennen der Relevanz dieser Aspekte hielten uns von derartigen Aktivitäten ab. Ferner waren die Projekte und somit die einzelnen Spuren nicht ohne weiteres zu transferieren, weil die verwendeten Systeme und DAWs unterschiedlicher Herkunft waren. Das beginnt bereits bei der Entscheidung zwischen PC- oder Mac-Systemen, welche meist eine inzwischen nicht mehr notwendige⁷²⁵, aber über längere Zeit gewachsene Entscheidung für oder wider eine spezifische DAW nach sich zieht. So verwendet der Produzent des Studios P privat die DAW Logic, welche ausschließlich auf Mac-Systemen läuft, im Studio jedoch Pro Tools, weil dafür ein eigenes Rechensystem vorhanden ist. Produzent Yves im Studio TL wiederum nutzt ausschließlich Logic und ist damit auf die Nutzung von Mac-Systemen festgelegt. Aus Kostengründen nutze ich hingegen die nicht ganz so bekannte DAW Reaper, denn deren Lizenzmodell sieht private Nutzungen vor. Der Unterschied zwischen dieser Privatlizenz für etwa 50 bis 60 Euro und den Kosten von 566 Euro (Pro Tools⁷²⁶), 389 Euro (Ableton Live⁷²⁷), 200 Euro (Logic⁷²⁸) und 369 Euro (Digital Performer⁷²⁹) für andere DAWs ist beträchtlich, zumal das nächstteurere Programm, Logic, für mich wegen der Nutzung eines PCs ohnehin nicht in Frage kommt. Die Übertragung aller Einstellungen und Effekte von Spuren – und sei es nur zu illustrierenden Zwecken – ist daher schon wegen der Host-Software schwierig und verkompliziert sich noch

⁷²⁵ Abseits von Logic sind z.B. Digital Performer, Reaper, Pro Tools etc. sowohl für Windows- als auch Mac-Systeme erhältlich, obwohl z.B. Digital Performer oder auch Pro Tools primär für Macs entwickelt wurden, vgl. die Internet-Links Digital Performer; Reaper; Pro Tools.

⁷²⁶ Pro Tools.

⁷²⁷ Ableton Live.

⁷²⁸ Logic Pro.

⁷²⁹ Digital Performer.

durch die Verwendung teilweise unterschiedlicher Plug-ins: Wenn ein synthetisches Klavier oder irgendein anderer Klang während der Produktion als veränderungsbedürftig erachtet wird, aber nur in einer anderen DAW auf einem anderen Rechnersystem vorhanden ist, trägt das nicht zum Workflow bei. Schon aus Gründen der technischen Angleichung und Zeiterparnis wäre eine vorherige Abstimmung oder gemeinsame Erarbeitung mit dem Studiopersonal definitiv sinnvoll gewesen (Z. 186-204).

Analog dazu halten die auf mitunter unorthodoxen Wegen – ohne dass dieses Vorgehen grundsätzlich problematisch wäre – gefundenen Inkarnationen von Klängen, die oft eben nur eine Absichtserklärung, keine definitive Lösung oder Formulierung darstellen, durch Hörgewohnheit sich indes häufig zu solchen verfestigen, einer weniger voreingenommenen und technisch versierteren Einschätzung ohne entsprechende vorherigen Abstimmung selten stand.⁷³⁰ Bei beiden Songs verändern sich die jeweilig zu spielenden Gitarrenparts maßgeblich, wenn auch nicht alle dieser Prozesse in der Beschreibung aufgeführt sind. Die Feststellung einer Unvereinbarkeit zwischen zwei live deutlich zu hörenden Parts verschiedener Instrumente, bei „Bird“ der Konflikt zwischen Hook, Rhythmusgitarre und Klavier, beim Song „Movie“ – nicht beschrieben – zwischen Rhodes und Gitarren in einem Bridge-Part, machen deutlich, dass die Wahrnehmung außerhalb des Studios durch die Rahmenbedingungen stark eingeschränkt ist. Jene Parts, von denen einige verändert oder für die fertigen Tracks völlig gestrichen wurden, hatten ihren Ursprung häufig in der trivialen Frage nach der Beschäftigung auf der Bühne. Obwohl die Formation auf zwei Gitarristen angewiesen ist, werden ausgehend von den Kompositionen nicht immer beide in allen Parts, so wie auch der Keyboarder nicht permanent spielt, benötigt. Aus visuellen Gründen der Bühnen-Performance, ggf. auch wegen des Selbstverständnisses der studierten Musiker, hatten beide Gitarristen verschiedene zusätzliche Parts vorgeschlagen, die der Band im Proberaum oder auf Bühnen passend zu sein schienen; diese Beurteilung war im Studio nicht aufrecht zu erhalten (Z. 208-230).

Jene Differenz zwischen Live-Empfinden und isoliertem Klang einer Studioumgebung führt gepaart mit dem Vertrauen auf die eigenen Kompetenzen, die aber nicht ausschließlich oder zuweilen kaum auf den Studiobetrieb ausgerichtet sind⁷³¹, zu Situationen wie in den beiden Gitarrensessions. Vermeintlich gut vorbereitete Leistungen weisen aufgrund bis dahin nicht bemerkter Probleme, sei es mangels passender Hörumgebung oder fehlenden Optionen der Selbstbeobachtung während des Spielens, unerwartet einen höheren Schwierigkeitsgrad auf. Die nur spontan möglichen Reaktionen entsprechender Modifikationen zehren immer an der

⁷³⁰ Ähnlich gestaltete sich z.B. die Bewertung der Demo in der Session, welche das Quellmaterial für die „Performance in the Studio“-Onlinekonferenz darstellt. BAYLEY, Discourses.

⁷³¹ Das gilt selbstverständlich nicht für Studiomusiker, die ihren Lebensunterhalt auf diese Weise verdienen.

eigentlichen Leistungsfähigkeit der Musiker wegen ungewohnter Veränderungen des Spiels, z.B. in Form einer zweiten Person zwecks Abdämpfen einer Saite (S. 138), benötigen daher mehr Zeit als vorgesehen und erzeugen eine Art diskursiven Legitimationsdruck bezüglich ihrer eigenen Kompetenzen, der in verschiedene Richtungen zielt: Entweder handelt es sich um eine ungewöhnliche, besonders schwierige Linie durch die Studiosituation und ihre Ansprüche (S. 144) oder jene Erfordernisse sind aus der gewählten Positionierung überzogen. Letztere Behauptung bringt Bassist Max als Argument gegen ein erneutes Überarbeiten der Gitarren vor, denn seiner Meinung nach könne so ein Rock-Song auch mal „dreckig“ sein. Der Sänger, Produzent Oliver und ich nahmen jenes „dreckig“ hingegen vor allem als Dissonanzen durch Reibungen zwischen verschiedenen Instrumenten und deswegen als dringend verbesserungswürdig wahr.

Eben die durch andere Rahmenbedingungen in ihrem Ausmaß und ihrer Wirkung außerhalb des Studios nicht bestimmbaren „Mucker-Freiheiten“ (Z. 229) in klang- und spieltechnischer sowie diskursiver Hinsicht garantieren neben der fehlenden Expertise für das Erkennen von möglichen Schwierigkeiten der klanglichen Manifestation künstlerischer Ideen über das Generieren dieser hinausgehend die Notwendigkeit des Studios und seiner Akteure bei der technisch-klanglichen Positionierung im Feld. Das Erkennen, Verorten und Lösen von Problemen in den Quellsignalen bzw. deren Kombination ist nur dann möglich, wenn die Kenntnis feldkonformer und -präsentierender Anordnungen und Bearbeitungen sowie Hörumgebung eine Art Voraushören ermöglichen, wie das momentan vorhandene Material in später einsetzenden Phasen der Produktion wahrscheinlich klingen wird, welche „Fehler“ – bezogen auf herrschende Diskurse des Erscheinungsbildes von Klangkonfigurationen – in den bereits formulierten Konfigurationen, in diesem Fall den Demos, versteckt sind (Z. 234-241) und wie diese Komplikationen möglichst zeitökonomisch gelöst werden können – Stichwort „weniger Dampf“ (Z. 231). Allerdings garantiert das Vorhandensein entsprechender Qualifikationen und Technik nicht den unproblematischen Ablauf dieser Vorgänge, wie bereits im vergangenen Kapitel offenkundig wurde. Je komplexer die Projekte und Vorhaben, umso wahrscheinlicher das Auftreten von vorher nicht wahrgenommenen Schwierigkeiten technischer, klanglicher oder diskursiver Natur, egal ob Kompositionen – wie im Studio FSC – bisher in primär schriftlicher Form vorhanden waren oder – wie die Demos zur Vorbereitung im Studio P – vermeintlich eindeutig klanglich fixiert gewesen sind. „Technisch“ meint die Frage, wie etwas klingt oder hörbar gemacht werden kann (z.B. Fell der Tom versus Klickern auf ihrem Rand im Kapitel 2.3 oder hier das Herausarbeiten der Anschlagsakzente Z. 130-151), „klanglich“ bezieht sie sich auf das Zusammenspiel einiger oder aller Elemente (z.B. dieses oder das

vorangegangene Kapitel), „diskursiv“ verweist auf die Frage der herangezogenen Bewertungskriterien und Orientierungspunkte. Abgesehen von der nicht selbstverständlichen, nötigen Angleichung der Wahrnehmung – Bassist Max und Praktikant Arvin hören und bewerten z.T. anders (Z. 78) – zwischen Produzent und Künstler (Z. 22-24, 72-74), sofern letzteren etwas stört, ist der Transfer kompositorisch korrekt erscheinender und erklingender Ideen von der Idee zur klanglichen Manifestation in ihrer tatsächlichen Form – in diesem Fall vom Klavier zu Gitarren und Klavier – in eine digitale Repräsentation nicht völlig präziser Instrumentalleistungen angefüllt mit einer Vielzahl von Variablen auf diversen Ebenen, die angesichts der Vielzahl von gleichzeitig und mit zeitlichen Distanzen zu bearbeitenden Projekten selbst technische Akteure für sich erst einmal sortieren müssen. In solchen Phasen verlagert sich der Schwerpunkt der Aufmerksamkeit, Erwartungshaltung und Leistungserbringung im Studio weg von den eigentlich im Zentrum stehenden Musikern hin zum technischen Personal, von dem Lösungen oder Vorschläge für diese Herausforderungen erwartet werden und das beim Ausbleiben zügiger Ansätze durch das bekannte Repertoire seiner Kompetenzen diesen Druck zu spüren beginnt (Z. 79-89). Letztendlich ist es die Wirkung der durch die präsenten Erzeugnisse des Feldes erzeugten Ansprüche, welche die Notwendigkeit des Studios sowie gleichzeitig seine deshalb eigentlich ungünstige Disposition für das Erbringen instrumentaler Leistungen konstituieren⁷³² und daher jenen permanenten Optimismus und positive Verstärkungsmechanismen aller Akteure, die stets bis zu einem gewissen, als kritisch empfundenen Restkontingent – oder über dieses hinaus – an Ressourcen anhalten, hervorbringen. Diese Verhalten zielt darauf ab, derartige Komplikationen besser kompensieren zu können und ferner die zu deren Lösung notwendigen Leistungserbringer nicht zu beeinträchtigen (u.a. S. 128 f.; Z. 119-122, 176-178, 432-447, 463-467). Anders formuliert: Wenn man die Institution Studio schon nicht vermeiden kann, dann macht man sie sich so erträglich wie möglich.

Jene Unvermeidbarkeit wiederum liegt begründet in der Differenz zwischen der instrumentalen Klangerzeugung und dem durch zahlreiche, für die Hörer unhörbaren Schritte veränderten, finalen Klangresultat: Das was letztendlich klingt, klingt in der Realität des Studios nämlich zunächst keineswegs so (Z. 394-397). Die klanglichen Konfigurationen erhalten ihre finale, anschlussfähige und stark von ihrem eigentlichen Klingen unterschiedene Gestalt in jeder Hinsicht im Studio während der Nachbearbeitungsprozesse tatsächlich existierender Signale. Der Unterschied zwischen der selbst gebauten Demo eines Songs und dem gemischten Ergebnis einer Aufnahmephase im Studio ist bereits enorm, unterscheiden beide Konfigurationen sich – hoffentlich – deutlich hinsichtlich der Klarheit der Signale, Anordnung im Pano-

⁷³² Vgl. Abschnitt 2.3.1.

rama, Transparenz der Mischung usw. Basierend auf jenen Eigenschaften von Studioaufnahmen wird im mindestens genauso wichtigen Schritt des Masterings das Ergebnis an die Klangkonfigurationen angeglichen, welche gegenwärtig medial sowie mittels Künstlerselbstverortung im Studio präsent sind und die herrschenden Diskurse adäquater Klangqualität prägen. Der auditiv empfundene Druck, die gehörte Weite – oder andere Charakteristika – von Publikationen sowie innere Kohärenz jener klanglichen Äußerungen einer Band sind unverzichtbar, um zumindest in dieser Hinsicht allen anderen Publikationen des anvisierten Teilfeldes ebenbürtig zu sein.⁷³³

Obwohl das Ausmaß klanglicher Veränderungen eine ebenfalls diskursiv zu verhandelnde Frage darstellt (S. 165), ist der Unterschied zwischen einer gemasterten und einer nicht gemasterten Studioproduktion gewaltig. Dieser Prozess funktioniert indes nur dann gut, wenn die Quellsignale möglichst sauber vorliegen, denn selbst kleinste Artefakte sind trotz einer etwas zurückgenommenen Herangehensweise als „volle Möhre“ (Z. 702) zu hören (S. 173; Z. 931 f.). Die Konstruktion einer zeitökonomisch entstandenen, soziokulturell anschlussfähigen Klangkonfiguration mit den kollektiv gewünschten, erwarteten und erzeugten Eigenschaften kann also aus technisch-diskursiven Gründen kaum etwas mit der instrumentalen Realität zu tun haben, d.h. dem Gebiet, auf dem meistens die Expertise der Künstler vor allem liegt, sondern hängt primär von der verfügbaren Technik, entsprechenden, während der Vorbereitung zu beachtenden Standards und den Kompetenzen des technischen Personals ab.

2.5.2 Durchsetzungsmechanismen

Die Einschätzungen machbarer und sinnvoller Aktivitäten innerhalb dessen, was im Studio möglich ist, wird in den beschriebenen Sessions dieses Kapitels erneut von vor allem zwei Faktoren bestimmt: Der anzunehmenden Qualität des Ergebnisses sowie der teilweise damit in Verbindung stehenden Legitimation der aufzubringenden Zeit für die Generierung des Ergebnisses. Bereits in den Überlegungen zum Umbau der Räumlichkeiten des Studios P spielen diese Aspekte eine Rolle, weil die Anwesenheit der Künstler in der Regie, welche sich unterhielten oder anderen Aktivitäten nachgingen, der Geschwindigkeit der Arbeitsprozesse

⁷³³ Die Definition eines „guten“ Klangs, welcher besagte hochpreisige oder gut ausgestattete Studios benötigt, kann natürlich durch Produktionen unterlaufen werden, welche mit ähnlichen oder vergleichbaren Mitteln ganz bewusst einen weniger sauberen Klang erzeugen, wovon der Diskurs zwischen Lo-Fi und Hi-Fi zeugt. Eines der besten Beispiele dafür dürfte die Band „Portishead“ sein, deren Anliegen jenem der besonders guten Klangqualität des Quellsignals teilweise fast diametral entgegengesetzt zu liegen scheint, sofern man ihren eigenen Aussagen Glauben schenken darf, die aber trotzdem moderne Studioteknik verwenden, um bei anderen Aspekten, wie z.B. den vorgegebenen Lautstärkeempfindungen der Hörer, den präsenten Feldströmungen zu folgen. ZAGORSKI-THOMAS, Stadium, S. 259 f.; HODGSON, Field guide, S. 290, 294.

von Produzent Oliver nicht zuträglich wären (S. 123). Analog dazu auf Geschwindigkeit bedacht ist die Formation der Gitarrensessions, was die letztendlich nicht einhaltbare Zeitplanung für die Gitarrenaufnahmen erklärt: Mit Blick auf die finanziellen Einsatzmöglichkeiten der Band waren zwei vermeintlich zügig umsetzbare Titel – „Movie“ und „Bird“ – ob deren ebenfalls vermeintlich präzisen Vorbereitung gewählt worden, weswegen sowohl die Diskussion mit dem ersten Gitarristen im Studio über Spielweisen und die anschließenden Probleme beim wiederum nur vermeintlich trivialen Titel „Bird“ zur Unzeit kamen (S. 124). Dementsprechend ist das sofortige Nutzen eventueller Leerlaufzeiten zu verstehen, wenn auch dieses parallele Vorgehen des Übens einzuspielender Parts und Überdenken oder Anfertigen erster Mixe zwecks Beurteilung der soeben getroffenen Entscheidungen als eine logische und in derartig aufgebauten Studios – gemeint ist die Trennung zwischen Regie und Aufnahmerraum mittels akustischer Isolationsmaßnahmen – übliche Verfahrensweise anmutet. Allerdings wusste Oliver in diesem Fall um die angespannte Lage der verfügbaren Ressourcen, so dass eine eventuelle andere Nutzung jener nicht wirklich (kosten)freien Zeit gar nicht erst in Erwägung gezogen wird (Z. 122 f., 276). Ähnlich strukturiert mein Wissen um die stark begrenzten Zeitvorräte die Session im Studio E, indem ich ein Aufnehmen via zahlreicher punch ins gegenüber dem eigentlich geplanten Einspielen ganzer Takes durchsetze (S. 179). Im gleichen Bewusstsein des rapiden Versiegens der finanziell erzeugten zeitlichen Ressourcen sind Gitarrist Jonas und ich bei einer Andeutung zusätzlicher Zeitaufwendungen wenig glücklich (Z. 163 f.). Oder aber die anwesenden Akteure im Studio P treffen Entscheidungen nach Möglichkeit am gleichen Tag, obwohl der Charakter des betroffenen Songs sich maßgeblich verändert und zudem nicht alle weisungsbefugten Bandmitglieder in diese Entscheidungsfindung, die immerhin die gemeinsam zu vertretene Konfiguration betrifft, einbezogen werden können (S. 136 f.). Weiterhin wird nach Kräften versucht, die für eine möglichst hohe Qualität nötige Zeit trotzdem aufzubringen und der zu erwartende Vorteil eines nicht antizipierten größeren Zeitfensters verändert die Planung der noch zu erledigenden Aufgaben immens; schließlich kann von reinem Duplizieren eingespielter Spuren Abstand genommen sowie der anschließende Tag des Re-Ampings vorbereitet werden (S. 141). Irgendwann müssen indes Grenzen gezogen werden, selbst wenn nicht alle Akteure absolut zufriedengestellt sind: Sowohl Oliver als auch ich zweifeln zwar noch an der Qualität einiger Passagen des Songs „Bird“, der ökonomische Zwang in Form eines ohnehin schon viel zu großen Budgets lassen uns den erreichten Stand dann jedoch akzeptieren (Z. 477). Das Fehlen von zusätzlichen Zeitreserven wegen der Generierung finanzieller Mittel für die Fortsetzung der Studioarbeit tritt ferner in meiner Abwesenheit während der Mix-Prozesse hervor: Ich kann als Akteur einer

nicht etablierten Formation mit anderweitigen Verpflichtungen nicht die zusätzlich benötigten Tage gemeinsam mit Oliver im Studio P verbringen, da das Budget von der Band nicht durch ihre Bandtätigkeit aufgebracht wird (S. 145). Wie relevant Zeitplanung und im Falle der Nichteinhaltung damit verbundene Konsequenzen sein können, zeigt sich in der Problematik einer Fehlfunktion von Studioequipment: Sofern die Störgeräusche des Pultes im Studio P nicht wieder verschwunden wären (Z. 504-508), hätte Oliver die Tracks nicht abschließend mischen und exportieren können, der Master-Termin im Studio TL wäre nicht zu halten und aufgrund der fragmentiert-dichten Auftragslage des dafür verantwortlichen Produzenten Yves nicht ohne Weiteres später möglich gewesen, wodurch das bereits angesetzte, gebuchte und geplante Record-Release-Konzert sowie die geplanten und bekannt gegebenen Veröffentlichungen auf entsprechenden Plattformen ohne das Anlass gebende Produkt stattgefunden hätten – eine seltsame Veranstaltung. Dabei ist die Höhe des investierten Einsatzes einer Formation auf der Ebene unterhalb von Label-Verträgen oder Verlagsbindungen sowie medialer Präsenz als relativ gering⁷³⁴ zu bezeichnen, bedenkt man den Umfang von Budgets der Publikationen größerer oder Major-Labels. Bei Bands mit etablierten Namen oder Projekten mit angenommenen Anschlusspotential wird dann deutlich, wieso Führungspersonal von Firmen gesteigertes Interesse daran hat, diese Vorgängen innerhalb abgesprochener oder aus ihrer Sicht anhand des Resultats zu bewertender, vertretbarer Einsatzrahmen stattfinden zu lassen: Der nach langem Arbeitsprozess – ca. zwei bis drei Jahre – stattfindenden Präsentation von Produzent Yves und dem Projekt SY wohnt dann z.B. der Europa-Chef eines Major-Labels bei.⁷³⁵

Die innerhalb der verfügbaren Zeiträume durchzuführenden Prozesse im Studio sind geprägt von der hochgradigen Spezialisierung der Akteure und einer daraus resultierenden Arbeitsteilung. Es zeugt jedoch von der Fluidität der Rollen bedingt durch die jeweils einzubringenden Kompetenzen der Akteure, wenn eines der Hauptprobleme der „Bird“-Gitarren-Aufnahmen zuerst von mir und erst sukzessive vom Produzenten erkannt wird (Z. 22-39). Ähnlich der Expertise für verschiedene Instrumentengruppen wie im vorherigen Kapitel anhand der beiden Jazzformationen ausgeführt – wahrscheinlich verursacht durch die eingehende Auseinandersetzung mit den Songs wegen meiner Rolle als Komponist und Arrangeur – strukturieren mein Wissen, meine Wahrnehmung und die Position als Weisungsbefugter innerhalb der Band den diesbezüglichen Verlauf der Aufnahmeprozesse gemeinsam mit den Bewertungen und Weisungen von Oliver. Die Diskussionen über die Ursachen und möglichen Lösungen für die vorgefunden Probleme finden weitgehend ohne den anwesenden Gitarristen Jonas und

⁷³⁴ Die beteiligten Akteure sehen das in Relationen zu ihren verfügbaren Mitteln natürlich anders.

⁷³⁵ Zum Interesse von Führungspersonal von Labels an bestimmten Produktionen u.a. MORROW, Conflict.

ausschließlich in der Regie oder von ihr ausgehend statt (Z. 108-118). Jene zwischen den Aufnahmetagen geplante Modifikation zwecks eines transparenteren Klangergebnisses kann gleichfalls entweder nur von mir oder Oliver vorgenommen werden, denn keiner der anderen Akteure hat das entsprechende technische Wissen oder die dafür nötigen Voraussetzungen. Bemerkenswert ist, dass die weitgehend etablierte räumliche Trennung von Musikern und technischen Akteuren bei den beschriebenen Sessions lediglich im Studio P, nicht aber im Studio TL und im Flügelraum des Studios E vorhanden war. Olivers Erläuterung seines Vorhabens, orientiert und überblickend anhand der digitalen Abbildung des aktuellen Songs durch vor ihm stehende Monitore, sind für Gitarristen Jonas mittels der räumlichen Trennung im Studio P nur begrenzt aussagefähig und er spielt weitgehend kommentarlos die von ihm geforderten Passagen ein (Z. 119-129). Sobald es um die Nutzung des so gewonnenen klanglichen Materials geht, tritt die auf Spezialisierungen fußende Arbeitsteilung zwischen Oliver und mir deutlich hervor, denn während ich entsprechend der selbst angefertigten Demo erst alle darin enthaltenen Signale aufnehmen möchte, um mit diesen zu experimentieren, setzt Oliver bereits an der Quelle der Signale an und formuliert ein Nutzungskonzept, welches mittels seiner Kompetenzen im Feld und der Arbeitsumgebung weit über meine Ansätze hinausgeht und mir dementsprechend tragfähiger erscheint (Z. 139-165). Seine Einschätzungen von Frequenzproblemen oder die Bereitstellung eines ersten Rough Mixes zwecks Überprüfens dieser unterstreichen jene Ausdifferenzierung ab gewissen Punkten der Problemidentifikation bzw. zusätzlich (S. 131). Sofern sich also Probleme herauskristallisieren, deren Verortung wie beim Hören dissonanter Passagen durch kollektiv vorhandene Kompetenzen geschieht, vollzieht sich die Arbeitsteilung zwischen Aufnahmeraum und Regie, ermöglicht demnach vor allem durch die Architektur des Tonstudios P (Z. 290-308). Betreffen Fragen oder Probleme jedoch dezidiert technische Bereiche, die durch Kompetenzen und jene ermöglichende oder unterstützende Technik des Tonstudios erkannt und gelöst werden können, vollzieht sich die Ausdifferenzierung der Weisungsberechtigten mittels jener Aspekte unabhängig vom Aufenthaltsort der Akteure. Übersicht, Kontrolle und Optionen der tatsächlichen Einflussnahme sind direkt mit dem technischen Personal verbunden, d.h., selbst wenn ich in der Regie bin oder direkt am Mischpult stehe, bin ich mangels Kenntnissen der örtlichen Technik vom Produzenten und/oder Tontechniker sowie dessen Einschätzung abhängig (Z. 322-352, 413-422). Wenn mir Oliver demnach mitteilt, er bekommt ein eigentlich von allen Akteuren für wichtig erachtetes Element im Song nicht zufriedenstellend untergebracht, legitimiert sich die daraus logisch folgende Konsequenz schon allein aus der Tatsache, dass ich in diesem Moment nicht im Studio bin, Oliver seit mehreren Stunden offenbar eben jenes Unterbringen versucht hat

und ich, selbst bei Anwesenheit im Studio, nach mehreren Modifikationen des klanglichen Materials keine zusätzlichen Vorschläge mehr machen kann (S. 145). Ähnlich hilflos bin ich bei der Information über ein Brummen auf dem Pult (Z. 502-505), dessen Folgen nur Oliver korrekt einschätzen kann, denn mein erster Gedanke war, analog zu Toras Frage beim Exportfehler im Studio PI⁷³⁶, ob man jenes auf dem fertigen Track denn überhaupt hören würde.

Welche Ausmaße Spezialisierungen in einem potentiell hochprofitablen Feld wie jenes der populären Musikproduktion annehmen können und wie sich die Konzentration auf einige Aspekte finanziell niederschlagen kann, veranschaulicht das Gespräch über das Master-Studio „Calyx“ (Z. 558-583), in dem über die Höhe des Einsatzes dieses Studios und der Nutzung hochsensibler Geräte, die wiederum nur von den dort arbeitenden Technikern und in der lokal spezifischen Bauweise des Studios in verschiedener Hinsicht adäquat verwendet werden können, eine vermeintlich vorhandene, aber schwer zu überprüfende Qualität entlang ebenfalls vermeintlich bindender Anforderungen des Feldes erzeugt wird. Das Abhängigkeitsverhältnis von den technisch in ihren jeweiligen Lokalisationen wirkenden Akteuren hängt demnach von der individuellen Ausrichtung und den gewohnten Hör- sowie Arbeitsumgebungen ab, welche die Kompetenzen sukzessive strukturieren, d.h., selbst in einer Situation, in welcher ein ebenfalls befähigter Akteur neben dem Produzenten im Tonstudio anwesend ist, verhindert die Ausdifferenzierung der Prozesse mittels verschiedener Präferenzen, verfügbarer Technik angesichts zahlreicher Optionen und den daher verschiedenen Kompetenzen eine mögliche Substituierung seiner Rolle; unabhängig davon, ob die zentrale Position von ihm jederzeit eingenommen wird oder nicht (Z. 1036-1044). Inwiefern Einblicke in das Geschehen gewährt werden, hängt demnach von der diesbezüglichen Bereitschaft desjenigen Akteurs ab, welcher in der seinen Bedürfnissen angepassten Umgebung für andere Akteure arbeitet (Z. 127-129, 509-547). Ist diese nicht vorhanden, bleibt unter Umständen nichts weiter übrig, als die in Arbeitsteilung entstandenen Resultate hinzunehmen wie z.B. in der Session im Studio E (S. 182). Grundsätzlich gilt also, je spezialisierter der technisch-klanglich bedingte, ermöglichte sowie ermöglichende Vorgang und seine Umgebung ist, umso stärker strukturieren die darauf basierenden Aussagen Entscheidungen diesbezüglich weniger kompetenter Akteure und machen den Ansichten technisch versierter Handelnder widersprechende Aussagen oder Wünsche unwahrscheinlicher.

Der bereits bekannte Nebeneffekt jener Teilung von Tätigkeiten ist die Umkehr der Sichtbarkeit in der Studiosituation. Eine möglichst hohe Leistungsfähigkeit soll erreicht und genutzt werden, so dass selbst vermeintlich profane Dinge wie z.B. nur unzureichende und unprakti-

⁷³⁶ Vgl. Anhang 6.3.

sche Essensgelegenheiten zu einem tatsächlichen Problem werden können (S. 123). Eben jene räumliche Teilung, welche das Herstellen von Abhängigkeiten erst ermöglicht, hilft, genutzt vom Produzenten, jede Schwachstelle in der Vorbereitung der Akteure zu beleuchten, wie an den ausufernden Gitarrensessions im Studio P festgestellt werden kann. Voicings aller Instrumente, Spielweisen, ungewollt mitklingende Saiten etc. werden Gegenstand ausführlicher Begutachtung und Bewertung, bevor sie mehr oder weniger final eingespielt oder in voraussehlendem Gehorsam verändert werden (u.a. Z. 18-20, 85-91; S.125 f. usw.). Neben dem durch die Institution Studio bedingten Versuch der Bereitstellung eines Leistungszenits bezogen auf die konkreten spieltechnische Prozesse betrifft diese technisch bedingte Sicht- und Hörbarmachung von Fehlern die kleinen, aber mitunter schwierigen Veränderungen jener Körperbewegungen, welche den Klang erzeugen (S. 125, 137 f., 141-143, 179).

Entgehen können Akteure diesen Verhältnissen nur in wenigen Fällen, etwa in Form der Bereitstellung von Klängen, die in digitaler Form vorliegen und als qualitativ gut genug befunden werden. Allerdings sind Gitarrenklänge oder Vocals anders als Klavier- oder Keyboard-Spuren – obwohl es vor allem genrespezifische Neigungen sind⁷³⁷ – von diesem Vorgehen bisher weitgehend ausgeschlossen (Z. 355-357). Kombiniert man die technischen Möglichkeiten der Fehleridentifikation und -verortung mit den architektonischen Gegebenheiten des Studios und dessen immanenten Anspruch möglichst sauberer Klangsignale – je nach verfügbarer Technik⁷³⁸ – unabhängig von deren tatsächlicher Umsetzung, entstehen derartig skurrile Situationen, in denen z.B. langjährige oder studierte Musiker gemeinsam an einer Gitarre hängen, eine bestimmte Saite zu dämpfen versuchen und vom Produzenten sowie einem anderen Bandmitglied interessiert bei jenem von ihnen initiierten Vorhaben beobachtet werden, wie sie eine Abfolge von Tönen erzeugen, die es in dieser Sauberkeit – gespielt von einer Person in der Realität einer Live-Performance – kaum geben kann. Abgesehen von derartigen Unmöglichkeiten werden sukzessive solche „Mucker-Freiheiten“ (Z. 229) beseitigt und die Institution „Studio“ wirkt somit als etablierte Referenz des zu erzielenden Klanges bis in die von ihr mehr oder weniger entkoppelte Live-Situation (S. 144 f.).

⁷³⁷ In elektronischen Genres sind Klangsignale von E-Gitarre, E-Bass und natürlichem Schlagzeug – als Gegenentwurf zu E-Drums verstanden – weniger verbreitet, komplette Produktionen können daher fast ausschließlich rechnerintern generiert werden. In anderen Genres, z.B. Rock oder Jazz, ist das Verhältnis invers.

⁷³⁸ Der Anspruch einer hochqualitativen Wiedergabe des Aufzunehmenden hängt von den technischen Gegebenheiten der momentan verfügbaren Audiotechnologie ab, ist beim Gang ins Studio aber immer das eigentliche Ziel: Eine Victor-Red-Label-Platte von Enrico Caruso und das entsprechende Abspielgerät des frühen 20. Jahrhunderts vertraten einen ähnlichen Anspruch von Klangqualität wie eine heutige Produktion bei völlig anderem Ergebnis. Vgl. STERNE, *The Audible Past*, S. 215-217, 222-225, 274-276.

2.5.3 Hierarchien, Weisungsbefugnisse und der sie erzeugende, verfügbare Einsatz

2.5.3.1 Der verfügbare Einsatz: Ressourcen, Kompetenzen, Vernetzung der Akteure – Von den Vorteilen persönlicher Beziehungen Teil II

Alle in diesem Kapitel genutzten Sessions erhellen die Relevanz existierender Netzwerke, welche Akteuren erlauben, ihre vorhandenen Ressourcen mit eventuell maximalem Nutzen auszureizen. Meine langjährige freundschaftliche Verbundenheit mit Oliver ermöglicht der Band nicht nur die Nutzung eines relativ unbekannten, aber gut ausgestatteten Studios zu vergleichsweise niedrigen Tagesraten, sondern darüber hinaus eine Betreuung auf Live-Konzerten. Daraus resultiert eine besonders gute Kenntnis der Eigenheiten des Repertoires sowie der Bandmusiker, welche wiederum in Studiosituationen bzw. deren Planung enorm hilfreich sind. Daher sind jene zusätzlichen Tage für die Gitarrenspuren zwar ärgerlich, aber angesichts der eigentlich (zu) geringen finanziellen Aufwendungen letztendlich verkraftbar (Z. 194-204).

Innerhalb des Studios wirken sich die freundschaftlichen Verbindungen, welche durch die ausgiebige Zusammenarbeit inzwischen die gesamte Band umfassen, entsprechend aus. Ein simples Entscheiden Olivers ohne vorherige Konsultation findet ebenso wenig statt (S. 145) wie ein Durchdrücken von Entscheidungen ohne Rücksicht auf Befindlichkeiten, welche aufgrund besagter Abhängigkeit durchaus möglich wäre (Z. 168-179). Überhaupt ist in der Zusammenarbeit die Hierarchie mehr vom Vertrauen und dem Bewusstsein der eigenen Grenzen der Musiker geprägt, weniger vom Selbstverständnis Olivers als ein zwingend benötigtes Korrektiv der – durchaus vorhandenen – Musikerideologien (Z. 174-178, 309-321). Im Gegenzug kann Oliver eines der wenigen wiederkehrenden Projekte mit studierten Musikern dazu nutzen, verschiedene Formate, Plug-ins oder Ideen auszuprobieren, ohne beim Misslingen schwerwiegende Konsequenzen fürchten zu müssen (Z. 747-755).

Gleichfalls vorteilhaft ist die Bekanntschaft mit Produzent Yves, den ich indirekt über familiäre Bindungen kennengelernt hatte und der sich ebenfalls aus persönlicher Verbundenheit bereit erklärt, zu einem sehr günstigen Preis die Tracks zu mastern und selbst bei kleineren Komplikationen entgegenkommend bleibt (Z. 851 f.). Die den stets zu pflegenden Netzwerken inhärente Ungewissheit des tatsächlichen Funktionierens angesichts der stets präsenten Option, die nie vertraglich fixierten, sondern moralisch implizierten Verpflichtungen nicht einzuhalten oder einhalten zu können, zeigen sich in den Anmerkungen des Produzenten Yves bezüglich der größtenteils entgangenen Entlohnung für bereits getätigte Arbeit an einer

Filmmusik (S. 172 f.) und der Nachricht vom Tod eines mit ihm zusammenarbeitenden Keyboards. Dieses Extrem des Wegfallens einer funktionierenden Verbindung zwischen Akteuren hebt die Zerbrechlichkeit des Zugriffs auf personenabhängige Leistungen, Kompetenzen oder Profite hervor, ohne die ein Agieren im Feld der populären Musikproduktion indes nicht funktionieren kann (Z. 616-625). Yves' Projekt mit dem Sänger Till konnte er z.B. nur vermitteln, weil ein alter Freund aus gemeinsamen Bandzeiten Verlagsleiter ist und dessen Konzept für Tills Formation für beide Seiten akzeptabel zu sein scheint. Für jenes Projekt wiederum hatte ich auf Wunsch des Sängers eine Klavier-Streicher-Version eines Elektrosongs erstellt und so einen losen Anschluss an jenes Netzwerk geknüpft (Z. 636-660), ohne diesen angesichts des Akzeptierens einer studiofremden Person – Oliver – unnötig strapazieren zu wollen (Z. 734 f.).

Yves selbst profitiert enorm von seinem bestehenden Netzwerk, sei es in der Planung und Einrichtung seines Studios oder durch den direkten Draht zu einem weltweit angesehenen Software-Hersteller (Z. 1001-1008, 1234-1247). Die Erweiterung, Pflege und der Zugriff auf jene Verbindungen sind elementarer Bestandteil und Garant für situationsangepasste Einsätze; in diesem Sinne können Yves' Interesse an Olivers Studio sowie Fähigkeiten und unserer Versuche, Olivers Mischpult mithilfe Yves' Techniker ggf. wieder flott zu bekommen, gewertet werden (Z. 970-994; S. 163). Die mittels derartiger Kontakte bzw. Kontaktpersonen mögliche Vorteilsentstehung abseits monetär günstiger Angebote demonstriert die kleine Episode mit dem Plug-in „Presswerk“: Oliver ist dieses noch gar nicht bekannt und die Qualität der Software erstaunt ihn, d.h., Yves hat mit diesem Plug-in als Resultat seiner Verbindung zu einem relevanten ermöglichenden Akteur des Feldes früheren Zugriff auf bestimmte mögliche Eigenschaften von Klangkonfigurationen, die andere Produzenten nicht haben, wodurch die Möglichkeit einer erneuten Sequenz des Aufstiegs in einem auf Klang und Klangbesonderheiten als Anknüpfungspunkten von Diskursen fixierten Feld begünstigt wird (Z. 1244-1250). Mein Zutritt zum Studio E erfolgte z.B. in beiden Fällen ausschließlich durch die Bekanntschaft mit Felix, während alle anderen diesbezüglichen Versuche der späteren Anknüpfung mit Tontechniker Lars, Sänger Torben oder dem Studiobesitzer fehlschlügen. Torben wiederum hielt die Verbindung zu mir für einen gewissen Zeitraum aufrecht, um im Bereich Komposition und Arrangement einige Verbesserungen seines Materials zu erzielen (S. 175, 183).

Neben den grundsätzlich getroffenen Vereinbarungen der finanziellen Rahmenbedingungen sind die dadurch ermöglichten Zeitfenster und Studiospezifika maßgeblich an der Etablierung von Hierarchien beteiligt. Die geringe Ausprägung monetärer Ressourcen der Band im Studio

P wurde bereits angemerkt und bildet immer den Ausgangspunkt für alle Überlegungen oder Hinweise, die auf das Verhindern eines weiteren Anstiegs der Kosten abheben: Gemeinsame Erfahrungen während vorangegangener Produktionen erzeugen eine starke Konzentration auf korrekte Intonation der Instrumente (Z. 85-97) zwecks Vermeidung von Nachbearbeitungen, ein immer wiederkehrendes Triangulieren der Verortung des gefundenen Problems (Z. 299-308), die möglichst optimale Nutzung von entstehenden Pausen (Z. 276) oder Entscheidungsfindungen in reduziertem Kreis (S. 136). Weiterhin werden Passagen bei Änderungswünschen am Sound nicht erneut mit einem anderen Amp eingespielt, sondern vom Pult an diesen als cleanes Signal geschickt (Z. 287-289). Angesichts all dieser Bestrebungen hinsichtlich einer Zeitersparnis im Bewusstsein schon mehr als geplant genutzter Zeit (S. 155) formuliert Oliver Legitimationen für die zusätzlich in Anspruch genommenen Zeiträume, wahrscheinlich damit der Gitarrist Jonas und ich mit diesen Entscheidungen leben und sie gegenüber dem Rest der Band vertreten können (Z. 173-175; S. 141), und bemüht sich konsequent um unsere Zufriedenheit, selbst wenn die zeitlich-monetären Gegebenheiten ein Voranschreiten erzwingen (Z. 472-477, 771-779). Von Olivers Standpunkt aus ist das Hinnehmen einer eigentlich zu geringen Bezahlung des Projekts im „spottbillig[en]“ Studio (Z. 203) neben den persönlichen Beziehungen deshalb akzeptabel, weil die Fähigkeiten der Musiker und des vorhandenen Materials ihm ermöglichen, das Resultat als Repräsentation seiner Fähigkeiten sowie der Möglichkeiten seines Studios zu nutzen (S. 155). Die nur begrenzt vorhandenen Investitionen in ein bestimmtes Projekt sind demnach nicht nur von der zur Fertigstellung nötigen Zeit, sondern auch vom Zeitpunkt ihrer Tätigkeit abhängig. Im Falle der von mir angefertigten Klavierversion für ein Projekt von Yves lohnt sich aus dessen Sicht die weitere Beschäftigung damit erst beim Erreichen jener Ebene, die durch Publikationen von Singles oder Alben Profite erwarten lässt (Z. 653-660), im Falle von Produzent Oliver korreliert die Fertigstellung unseres gemeinsamen Projekts mit seinem davon eigentlich unabhängigen Engagement mit einer anderen, deutlich erfolgreicheren Formation, woraus sich potentiell neue, ggf. lukrativere Optionen ergeben können (S. 155). Yves selbst formuliert genau jenen Umstand für die Majorität seiner Projekte: Eigentlich würden seine Geschäftspartner ihm viel zu wenig zahlen, aber die Beteiligung an den verschiedenen damit verbundenen Rechten gewähre ihm im Erfolgsfall – der durch Label- oder Verlagsanbindung nicht unwahrscheinlich ist – potentiell deutlich höhere Profite, allerdings wären nach drei- bis vierjähriger Erarbeitung der neuen Publikationen nun entsprechende Gewinne bitter nötig. Überhaupt könne er sich diesen Arbeitsmodus nur leisten, weil er zusätzlich reine Auftragsarbeiten durchführe (Z. 1309-1322).

Es liegt in der Natur einer stark zeitgebundenen Tätigkeit, dass die retrospektive Betrachtung immer wieder Verbesserungen möglich erscheinen lässt, die aber im Moment der Verfertigung nicht, sondern nur mit der zeitlichen Distanz und Ruhe einer erneuten Beurteilung in Erscheinung treten. Der Zwang einer Festlegung auf bestimmte Formen der Klangkonfigurationen bleibt stets vorhanden und kann als ökonomisch notwendig legitimiert werden (Z. 1194-1203), weshalb Olivers Freude, über unerwartet mehr Zeit in der P-Session zu verfügen (S. 141), hinsichtlich seiner eigenen Zufriedenheit mit den Resultaten angesichts der sonst üblichen, abgekürzten Arbeitsweisen verständlich wird. Das auf Erfahrungen basierende Antizipieren benötigter zeitlicher Kapazitäten für spezifische Aktivitäten bewegt Produzent Yves dann auch dazu, über die erhaltenen finanziellen Mittel der einen Tagessession hinaus bereits Modifikationen an den Tracks vorher durchzuführen, um die gesetzte Terminfrist am Ende des vereinbarten Tages in jedem Fall halten zu können (Z. 1289-1298). Analog dazu ist die gesamte Session im Studio E vom Wissen um die Beschränkung auf einen Tag geprägt: Es existieren zum Zeitpunkt der Aufnahmen weder weitere Termine noch vorhandene Mittel zur weiteren Planung – die Session ist ein Geburtstagsgeschenk –, Zeit und Geld sind demnach bei allen Akteuren klar begrenzt, weshalb ich gegenüber Torben perspektivisch eine klare Empfehlung für ein günstigeres Studio – z.B. Studio P – ausspreche (S. 182).

Das Studio P stellt allerdings nicht nur für die Kunden, die es kennen, eine eigentlich unbezahlbare – im sprichwörtlichen und faktischen Sinn – Möglichkeit dar, Klangkonfigurationen auf sonst nicht erreichbarem Niveau zu generieren, sondern für Produzent Oliver ebenfalls eine sonst (noch) nicht zu realisierende Arbeitsumgebung, obzwar diese mit einigen Spezifika einhergeht, die weiter unten thematisiert werden. Jene initialen Kosten von heute ca. 175.000 Euro musste er daher nicht investieren, sondern sie wurden mit öffentlichen Geldern finanziert (S. 122, 134). Neben diesen Aufwendungen, die je nach Zielsetzung stark variieren, wie der Disput um Apple- und PC-Systeme hinsichtlich deren Kosten (S. 134) zeigt, sind es die laufenden Aufwendungen, welche von Oliver, als Betreiber von zwei Studios mit jeweils anderen Besitzern, nicht gezahlt werden müssen.⁷³⁹ Das Verfügen über einen 70m² großen Aufnahmerraum mit Tageslicht ist in Zeiten der Home- und Projektstudios nicht selbstverständlich und jene Sonderkonditionen entbinden ihn in hohem Maße von dem sonst vorhandenen Gebot, das Studio wegen konstant anfallenden Kosten möglichst permanent auszulasten. Genau jenem Zwang unterliegt Yves – Oliver durch seine besondere Situation nur in abgeschwächter Form –, dessen Studio im freien Markt um Projekte bzw. mit seinen Projekten konkurrieren und daher ein breites Spektrum an verfügbarer Hard- sowie Software für verschiedene Zwe-

⁷³⁹ Das kleine Studio L im Erdgeschoss eines Berliner Wohnhauses gehört einem langjährigen Freund von Oliver (Z. 965 f.).

cke kennen oder besitzen muss (Z. 513-541). Die stete Weiterentwicklung der Technik und – parallel zu ihr – von Formen der Klangerzeugung, -aufzeichnung und -veränderung, setzen immer wiederkehrende Investitionen voraus, welche dann in beliebt-bekannten, Qualität und Hochpreisigkeit suggerierenden „state of the art“-(Selbst)Zuschreibungen münden, wobei jene eingedenk der Ausdifferenzierung des Marktes auf fast allen Ebenen des Niedrig- bis Hochpreissektors für den Kunden eigentlich wenig hilfreich sind: Wenn man nicht umfassende Kenntnisse über die Funktion und Qualität der zahllosen Geräte hat, helfen einem riesige Listen von vorhandenem Equipment genauso wenig wie eine überschaubare von „state of the art“-Equipment, welches eigentlich dem Niedrigpreis-Sektor entspringt, womit die Kompetenzdiskrepanzen zwischen technischen und nichttechnischen Akteuren tangiert wird. Sofern man als technischer Akteur dieser kostenintensiven – bereits Wandler in der Signalkette kosten mitunter einige tausend Euro⁷⁴⁰ (Z. 1204-1214) – Strömung nicht folgt oder folgen kann, riskiert man mittelfristig den Ausschluss vom Spiel wegen fehlender technischer Voraussetzungen (S. 172 f.). Eine direkte Konkurrenz mit den nach mehreren Erfolgssequenzen etablierten und über hohe Akkumulationen von Ressourcen verfügenden Studios oder Produzenten könne nach Yves’ Ansicht aber ohnehin kaum hergestellt werden, weil diesen deutlich mehr Arbeitskräfte für Spezialaufgaben zur Verfügung stünden (Z. 1215-1221). Lars im Studio E befindet sich in einer sogar noch vorteilhafteren Situation als Oliver, denn das Studio, in dem er die kleine Produktion aufnimmt und mischt, gehört seinem Vater; jedwede Form von initialer finanzieller Investition entfällt für ihn.

Ein Resultat der digitalen Revolution ist die Unterscheidung zwischen analogem und digitalen Klangbild, wobei letzteres ob seiner unnatürlich hohen Klangqualität und Transparenz – je nach Diskursen und den technischen Zielen daher mitunter zuwiderlaufend – nicht als erstrebenswert gilt (Z. 537 f., 544-547), worauf im Abschnitt 2.5.5 kurz eingegangen wird. Angemerkt sei jene Unterscheidung bereits hier, weil der Verzicht auf tradierte Wege der Klangerzeugung mittels Instrumenten aus verschiedenen Gründen im Studio P und E zum Tragen kommt und direkt die Höhe der bereitzustellenden Mittel beeinflusst. Schon der Praktikant Arvin im Studio P kann mit überschaubaren Mitteln in den Recording-Bereich einsteigen und sich frei zwischen den Plattformen Mac oder PC und den daraus folgenden Konsequenzen des Equipments – USB 3.0 versus Thunderbolt, Abhängigkeit von einem oder von mehreren Herstellern gegenüber angenommener höherer Stabilität beim erstgenannten usw. – entscheiden; Mikrofone oder Zugang zu optimalen Hörumgebungen erhält er wahrscheinlich anhand des existierenden Netzwerks, welches nun Oliver und dessen Studio beinhaltet (S. 134).

⁷⁴⁰ Zu den Kosten der besprochenen Lavry-Geräte vgl. Lavry-Produkte.

Neben diesen klangerzeugenden Optionen sind es inzwischen trivial anmutende Vorteile wie die endlose Wiederholbarkeit der Signale ohne Qualitätsverlust, welche das Experimentieren mit verschiedenen Outboard-Konfigurationen, hier bezogen auf die Gitarren, unter Einsatz von Zeit nervenschonend ermöglichen (Z. 287-289): Versehentlich gelöschte Daten können fast immer wiederhergestellt werden, besonders gute Takes sind konserviert vorhanden, das Schneiden und Verschieben von Parts ist nicht länger Millimeterarbeit mit einer Rasierklinge. Sind die technische Möglichkeiten der Klangerzeugung ausreichend fortgeschritten, ist es einigen Musikern – bisher scheinen derartige Vorgehensweisen ausschließlich für Tasteninstrumente in überzeugender Gestalt zu bestehen – ferner möglich, sich den Drucksituationen der Performance im Studio völlig zu entziehen, was den Arbeitsprozess angesichts theoretisch nicht mehr existierender Fehler – die Spuren wurden vorher eingespielt, kontrolliert und (um)programmiert, sind jederzeit via MIDI und Presets veränderbar (Z. 847-850) – deutlich beschleunigt (Z. 353-355) und preiswerter werden lässt. Inwiefern Produzent Yves' Arbeitsumgebung und -weise überhaupt erst durch die digitale Revolution ermöglicht wird, habe ich im Abschnitt 2.2.1 angesprochen, daher sollen an dieser Stelle die Hinweise darauf und die Möglichkeit, mit virtuell unbegrenztem Speicherplatz für Informationen bestimmte Arbeitsprozesse mit minimalem Aufwand zu reproduzieren, genügen (Z. 851 f.). Bei allen Vorteilen klingt jedoch an verschiedenen Stellen das damit verbundene, eigentlich nicht sofort als solches erkennbare Problem der zu großen Auswahl an. Für jede getroffene Entscheidung gibt es diverse Alternativen, deren Klang möglicherweise günstiger für die Klangkonfiguration wäre und die deshalb, zulasten der finanziellen Mittel und oft der Nerven der beteiligten Akteure, in einer Art reversiblen Rückwärtsrolle – denn das bereits fertiggestellte Ergebnis bleibt als Rückfallpunkt erhalten – ebenfalls im durchführbaren Rahmen vollzogen werden (S. 156; Z. 976-979, 1184-1203). Ferner können selbst alle Errungenschaften der digitalen Revolution zuweilen nicht helfen, wenn die technisch vermeintlich legitimierten Spuren zusammen eben nicht funktionieren, sondern sie legen vielmehr mittels der Visualisierung und Isolierung des Klangs falsche Fährten, wie die immer wiederkehrende Gewissheit von Oliver und mir zeigt, nun endlich verorten zu können, warum das Arrangement nicht funktioniere (z.B. Z. 1-16, 77-118, 472-482).

Das Wirken fertiggestellter Klangkonfigurationen als Bezugspunkt außerhalb der Studioumgebung seiner Entstehung spiegelt sich unter anderem in der sukzessiven Erhöhung des Entgelts im Studio P im Laufe der letzten Jahre wider. Verweisend auf die Qualität der von ihm produzierten Ergebnisse konnte Oliver eine moderate Erhöhung durchsetzen, so dass seine Gewinne etwas höher ausfallen, das Studio seiner ursprünglichen Intention als Bildungsein-

richtung entsprechend aber noch immer weit unter den sonst üblichen Preisen für vergleichbare Leistungen liegt (S. 122). Sein Interesse an möglichst hoher Qualität wegen der Funktion als Aushängeschild für seine Kompetenzen und Arbeitsgegebenheiten klingen indirekt in seinen Legitimationsversuchen zusätzlicher Investitionen durch die Band in die von ihm geleitete Produktion an (z.B. Z. 173-175) und werden entsprechend adressiert (Z. 841 f.).

Yves' Interesse am Gelingen seiner Unterfangen sind mit der wirtschaftlichen Abhängigkeit von diesen zu begründen und prägen deshalb seinen Umgang mit den Projekten sowie deren Priorisierung: Zwei Single-Kandidaten des Projekts SY werden mehr oder weniger den Wünschen des A&R-Personals entsprechend überarbeitet, das andere Projekt erhält eine 70/30 Aufteilung zwischen unterhaltenden und nachdenklicheren Titeln, alternative Versionen von Arrangements sind dann im Erfolgsfall nachträglich zu generierender Luxus (Z. 607-615, 647-649, 653-660). Jene Publikationen dienen nach ihrer Veröffentlichung ebenfalls als Referenz und helfen im Erfolgsfalle – und eventuell selbst ohne diesen – in der studiointernen Etablierung von Hierarchien bei neu akquirierten oder bestehenden Projekten – ein Produzent mit (stilprägenden) Chartplatzierungen kann allerdings auf seine technischen Fähigkeiten mittels bestimmter Produktionen für die Dauer von deren Aktualität oder anderweitiger Relevanz verweisen.

Das sequentielle Erhöhen der Einsatzverfügbarkeiten klingt in disparaten Momenten der Sessions an: Wenn Produzent Yves zahlreiche Software besitzt, aus der er wählen kann, Wandler verbaut hat, die Oliver erst erwerben muss (Z. 1204-1214), Kontakte zu Softwareprogrammierern, Major-Labels und anderem technisch-klanglich sowie logistisch-organisatorisch hilfreichen Personal bestehen, wodurch er Zugriff auf z.B. für Oliver faktisch nicht zu erwerbende Programme, Geräte und Vertriebskanäle hat, zeugen diese Umstände ebenso von einigen bereits durchlaufenen Erfolgssequenzen wie die nur kurz erwähnten Studios mit extrem teurem Equipment oder dem Vielfachen an verfügbaren Arbeitskräften (Z. 560-570, 1215-1221). Die bereitgestellten Resultate von Yves und den Besitzern des angesprochenen Master-Studios müssen im Feld von anderen Akteuren und/oder Konsumenten als Einsatz angenommen und dementsprechend im Profit vervielfacht worden sein, damit sie sich überhaupt in der momentan eingenommen Position befinden können; ein Vorgang, den Oliver durch die Zusammenarbeit mit dem hier beschriebenen Bandprojekt ebenfalls auszulösen versucht. Welche Schwierigkeiten ein Fehlschlagen von derartig zukunftsorientiert konzipierten Projekten haben kann und wie lange solche Einsatzvervielfachungen finanziell beispielsweise nur tragen, spricht Yves jedoch deutlich an: Am Ende der Entwicklungsphase der Projekte und nach

Ausbleiben einiger erwarteter Erlöse fehlen ihm momentan die Mittel, um mit der ständigen technischen Weiterentwicklung Schritt halten zu können (S. 172 f.).

2.5.3.2 Technisch-instrumentale Fähigkeiten, Kommunikation und Terminologie – Von überbreiter Weite, cleanen Gitarren und zu pimpenden Songs

Instrumentale Kompetenzen sind in einer Band zunächst denkbar einfach zu verorten: Wer im Vergleich zu den anderen Bandmitgliedern gut Gitarre spielt, spielt Gitarre, wer gut Schlagzeug spielt, trommelt usw. Basisdemokratische Entscheidungen entlang jener Verteilung sind im Studio allerdings wenig verbreitet, vielmehr spielen die technisch-klanglichen Fähigkeiten der beteiligten Akteure eine deutlich größere Rolle, immerhin liegen die Zeiten eines bloßen Festhaltens der Live-Performance lange zurück. Aus diesem Grund ist die Delegation der Majorität der Weisungsbefugnisse im Studio P an den Komponisten und Arrangeur zahlreicher Songs nachvollziehbar sowie bedingt durch die Zusammenarbeit bei technischen Belangen zwischen Oliver und mir plausibel. Um die unvermeidlichen, in ihrer Schwere und ihren Bezügen stets variierenden, situationsabhängigen Konflikte zwischen Produzent und Künstler zeiteffektiv lösen zu können, ergibt ein derartiges Vorgehen Sinn. Man stelle sich nur die Situation von vier oder fünf Personen mit verschiedenen Meinungen vor, die alle innerhalb finanziell eng gesteckter Zeiträume einen gemeinsamen Nenner finden müssen, auf den alle externen Rezipienten sie schließlich reduzieren und mit dem jene die Band identifizieren werden. Es ist daher naheliegend, eine Person auszuwählen, welche wegen der eingehenden Beschäftigung mit dem Material am ehesten in der Lage ist, Situationen einzuschätzen und Machbarkeiten auszuloten, sei es das Kontrollieren von Voicings, Feststellen von Frequenzkollisionen oder das Durchwinken maßgeblicher Veränderungen, die als im Geiste der ursprünglichen Intention des Songs gewertet werden (Z. 47-95, 180-185, 370-374). Ironischerweise erfolgt die Reduktion aller beteiligten Musikerakteure dann bereits vor der Veröffentlichung der Publikation, nach welcher diese im Feld als einheitliche Entität begriffen werden, geht aber immerhin mit dem Vermeiden potentiell noch weiter explodierender Kosten einher und konstituiert durch die Wahl eines oder mehrerer Vertreter(s) die Formation als gemeinschaftlich repräsentierten Akteur im Studio. Bezüglich fehlender Voraussetzungen in Form tradierter Instrumentalkenntnisse, die für den Einstieg in das Feld der populären Musikproduktion nicht obligatorisch sind, kann immerhin festgestellt werden, dass innerhalb des Studios solche Kenntnisse – wie z.B. das zügige Lesen von Noten und Formulieren von bestimmten Akkordverbindungen oder Rhythmen sowie technische Expertise – enorm hilfreich sind,

womit mangels derartig gut ausgeprägter Kenntnisse beim anderen Komponisten der Songs dessen Anwesenheit weniger Vorteile gebracht hätte.⁷⁴¹

Studioexterne Veränderungen von Spuren können wiederum nur Oliver oder ich durchführen, weil entweder die nötige instrumental-technischen Fähigkeiten oder entsprechendes Equipment nicht vorhanden ist (Z. 117 f.). Allerdings sind solche Unterfangen in ihrem Wirkungsgrad immer deutlich begrenzt, wie die missglückten Vorproduktionen ohne Oliver zeigen (Z. 186-192), von denen aber anhand der bestehenden Diskrepanzen zu den verschiedenen Manifestationen der Studioaufnahmen trotzdem Handlungsideen, unabhängig von deren tatsächlichen Realisierung, abgeleitet werden können (Z. 235-245).

Abseits von diesen Prozessen sind Musiker als klangerzeugende Akteure im Studio natürlich maßgeblich am Resultat beteiligt, wenn sie auch oft auf das Liefern sauberer Signale reduziert werden, denn Gitarrist und Bassist Max hat z.B. in der Session abseits von Vorschlägen, die eben jenem Ziel dienen würden, wenig mitzureden und äußert später nur sein Erstaunen über die von ihm unerwartete Produzentenrolle Olivers (S. 141-145).

Yves, sehr guter Gitarrist und technisch versiert, obliegt deshalb in fast allen seinen Projekten die Konzipierung, Bewertung und Fertigstellung von Klangkonfigurationen. D.h., obwohl der Verlust des Keyboarders und dessen Fähigkeiten für ihn problematisch sind, stellt sich für ihn vor allem die Frage, wie weit er in dessen Klänge eingreifen darf, weniger, ob er es überhaupt tut bzw. dem gewachsen ist (Z. 616-627). Die Songs müssten „halt aufgepimpt werden“, entscheidet er (Z. 667), schließlich ist es technisch gesehen allein seine Aufgabe.

Die Kompetenzverteilung im Studio E gestaltet sich ebenfalls recht eindeutig: Technisch beschlagen ist Lars, denn er zeichnet auf, pianistisch und aufs Arrangement bezogen – deswegen einspielend – verfüge ich über die meisten Kompetenzen, während Torben als Komponist sowie Sänger eigentlich der Weisungsbefugte ist, weil er die Session gebucht hat. Als einzige Person in der Session verfüge ich über ein abgeschlossenes Musikstudium mit entsprechender Instrumentalausbildung und meine Erfahrungen in diesem Bereich sowie der Studioarbeit prägen die Session entsprechend. Torben kann zwar neben langjährigem Spielen der Gitarre, Singen und Songwriting ebenfalls einige Erfahrung mit verschiedenen Studios vorweisen, in denen er bereits aufgenommen hat, war jedoch in die technischen Belange nie so sehr involviert und hat bisher mit noch keinem Pianisten zusammengearbeitet (S. 178), wie seine Begeisterung über eine erste Improvisation, die nur wenig mit dem Endergebnis gemein hat, verdeutlicht (S. 177). Das für ihn unbekannte Studio wird in dieser Session von Lars geleitet,

⁷⁴¹ Anders gestaltet sich die Situation beim Formulieren von Klangvorstellungen, für die es in der populären Musikproduktion ohnehin keine allgemeingültigen Deskriptionen gibt.

in dessen Wirken ich wegen der Arbeitsteilung, ich am Klavier und er am Rechner, wenig Einblick erhalte.

In den Studios P und TL sind die Beobachtungsmöglichkeiten deutlich günstiger, schließlich gehen die Projekte über ein relativ überschaubares Maß an Spuren und deren Mitschnitt hinaus und ich befinde mich ständig in der Regie. Zuweilen merkwürdig anmutende Verhaltensweisen oder Tätigkeiten der beiden Produzenten haben meistens einen konkreten Hintergrund, etwa wenn Oliver im Aufnahmerraum durch Klatschen in seine Hände nach etwaigen Reflexionen sucht, die auf den Mitschnitten in Form von Phasenauslöschungen problematisch wären, (S. 124) oder wenn Yves an der Grenze zum Unerträglichen – zumindest von meinem Sitzplatz aus – Bässe im Studio dröhnen lässt, welche an seiner Position deutlich weniger präsent sind, aber schlicht in der Lautstärke bearbeitet werden müssen (S. 163 f.). Im Studio P tritt die Kopplung von erforderlichen technischen Fähigkeiten zur zügigen Umsetzung klanglicher Vorstellungen, also die Geschwindigkeit des durch Oliver erzeugten Workflows, klar hervor. Für ihn triviale Vorgänge wie das Bereitstellen einer Vorabmischung mit den momentan vorhandenen Spuren, u.a. um Probleme zu identifizieren und beheben, würden ohne ihn und eine klare Vorstellung dessen, wie ein abgeschlossenes Resultat in etwa klingen könnte, deutlich länger dauern, wenn es überhaupt hergestellt werden würde, wie die fehlerhaften Demos gegenüber einer ersten Testmischung wegen des Verdachtsmoments von Frequenzkollisionen zeigen (Z. 1). Das Bereitstellen vorläufiger Ergebnisse in Form relativ transparenter Mixe und Anordnungen, mit denen das weitere Vorgehen gezielter geplant werden kann, führt in dieser Session erst zu den Prozessen, welche den Song stark und zu seinem Vorteil verändern (Z. 6-9, 180). Das tatsächliche Suchen der Konflikte wird durch sein Wissen bezüglich Lage und Frequenzen verschiedener Instrumente geprägt: Grundsätzlich ist an den Ideen und ihren Kombinationen nichts auszusetzen. Allerdings sind deren Entstehung am Klavier und der anschließende Transfer auf andere Instrumente nicht so unproblematisch wie von mir angenommen (Z. 44-62). Gleiches gilt für das Bemerken der Kollisionen von zwei im Studio erst richtig zu hörenden Ideen, Gitarrenausklingen versus Drum-Break, die Oliver mit dem Ziel der Mixtransparenz aufeinander abstimmt (S. 131). Jene Fähigkeiten sind nicht selbstverständlich, wie die Verwirrung des Praktikanten im Studio während unserer Suche nach Lösungen zeigt, denn er höre nach eigener Aussage gar nicht, was uns störe (Z. 78). Ferner kürzen sie bestimmte Prozesse ab, z.B. im Falle der Verortung der Komplikationen im Quellsignal, hier das Ziehen an den Saiten, welches durch technische Eingriffe nicht zufriedenstellend gelöst werden könne (Z. 94 f.). Olivers Wissen um die technische Herstellung jener Klangbilder, die durch Diskurse präsenter Erzeugnisse im Feld geprägt sind, strukturiert wiederum

sein Vorgehen anhand bestimmter Kernaspekte, die immer wieder direkt oder indirekt in Erscheinung treten. Die ständige Suche nach der größtmöglichen Transparenz und der Herstellung einer gehörten Weite in der Mischung treffen z.B. beim Einspielen des Interludes zusammen: Neben der Entscheidung für ein bestimmtes Pattern und Voicing muss Oliver die Abfolge der Parts in ihrer Wirkung abstimmen, d.h., ein überleitender Mittelpart sollte vom Klangeindruck nicht identisch zum nachfolgenden, finalen Refrain, dem eigentlichen Höhepunkt eines Pop-Songs, sein (S. 128 f.; Z. 119-129). Das Argument einer vorteilhaften Weite im Mix tritt noch an anderer Stellen auf, etwa wenn Oliver uns überzeugen will, Gitarren zu layern und von der ursprünglichen Idee der Gitarrenspuren Abstand zu nehmen (Z. 255-277, Z. 325-333) und trotz unserer Irritation bzw. vielmehr unseres Nichthörens darauf besteht, den von ihm gewünschten Effekt wahrzunehmen (Z. 358-363). Schließlich kann er, anders als Jonas und ich, anhand spezifischer Vorstellungen sein Hören wohl bezüglich jener Elemente fokussieren und seine Ideen einer „clean[en]“ Gitarre (Z. 379) zur Herstellung eines „unglaublichen Stereobild[es]“ (Z. 376) konkret umsetzen. Elemente, welche seiner Interpretation der Transparenz zuwiderlaufen, müssen, selbst wenn sie klanglich für gut befunden werden, bei mangelnder angenommener Relevanz – in diesem Fall eine prägnante Klavierfigur im Song „Bird“ – weichen (S. 145).

Jene anvisierte Weite muss nicht immer von Vorteil sein, wie Yves' Versuche in der Master-Session zeigen, alle Songs der EP vom Klangbild anzugleichen. Beide Klavierballaden werden bei der Stereobreite zurückgenommen, vor allem der Song „Sane“ (Z. 686 f.), obwohl die Gitarren der anderen Tracks bereits „auf überbreit gedreht“ (Z. 812) seien. An anderer Stelle berichtet Yves von ähnlich gelagerten Problemen, wenn die für bestimmte Parts eigentlich sehr guten Einstellungen verschiedener Bearbeitungen, z.B. Kompressoren, andere Parts plötzlich wesentlich kleiner, weniger direkt wirken ließen – beim Übergang von Strophen zu Refrains ein höchst ungünstiger Effekt (Z. 1146-1154). Überhaupt ist der Einsatz diverser Gerätschaften mit zuweilen unerwarteten Komplikationen verbunden, man nehme die beim „Loudness-War“ vermeintlich erstrebenswerte Zielstellung einer größtmöglichen Aussteuerung der Tracks, welche anscheinend jedoch die Klangqualität deutlich mindern könnte, weswegen – neben dem Wegfall fast jeder dynamischen Entwicklung – darauf verzichtet wird (Z. 706-731). Dieser Austausch von technischem Wissen ist für mich z.B. interessant zu hören, hat aber kaum Konsequenzen für meine Tätigkeitsfelder, weil ich in absehbarer Zeit nie in die Situation kommen werde, z.B. „Stems zu mischen“ und dazu auch gar nicht ohne gezielte Vorbildung fähig wäre (Z. 1058-1067). Gleiches gilt für die Unterschiede zwischen 192 kHz-Produktionen und den üblichen 44.1 kHz Sample-Raten (Z. 744-761) oder etwaigen Schwä-

chen im Mix verursacht durch räumliche Gegebenheiten und deren Korrektur (Z. 992-1016). Diese Vorgänge sind – wie zudem das Herstellen eines „analogen“ gegenüber eines „digitalen“ Sounds (Z. 534-558) – alle durch die Frage motiviert, wie und mit welchen Mitteln ein adäquater Sound für die verschiedenen Songs hergestellt wird. Erfahrungswerte und technisches Wissen hinsichtlich der zielführenden Prozesse sind es, welche ein derartiges Entstehen voraussetzt. Schon die Kopplung der rein optischen Rückmeldung der DAWs mit der mentalen Repräsentation dessen, was für Oliver und Yves erstrebenswert ist, verweist auf jene Wissens- und Fähigkeitsdiskrepanzen: Im Gegensatz zu Tracks der Band „Muse“ (Z. 727-729) sähen die Files schon gut aus (Z. 678 f.) und ich solle selbst bei auf mich ungewöhnlich wirkenden Entscheidungen dem Mastering-Engineer vertrauen (Z. 788). Der in der Session für mich klare Nachteil, dem Geschehen nur sehr bedingt folgen zu können, ist an dieser Stelle ein erkenntnisgenerierender Vorteil, selbst wenn die Formulierung etwas unwissenschaftlich anmuten wird. Die Diskrepanz zwischen Olivers und Yves' Fähigkeiten der Durchführung und Beurteilung zu meinen diesbezüglichen lässt sich – überspitzt – so darlegen: Während der – nur gekürzt wiedergegebenen – Bearbeitung der Klavierballade „Light“ kann man meine Gedankengänge damit zusammenfassen, dass ich keine Ahnung hatte, was warum wie gerade geschieht. Oliver hingegen bildet sich während der zügigen Bearbeitung eine Meinung und bestätigt die Modifikationen, während Yves als Durchführender ein konkretes Ziel bezüglich der zu extremen Weite der Klavierballaden formuliert (S. 158). Gleiches gilt für die zwei Kilohertz-Debatte, welche für mich primär auditiv anstrengend, für Oliver hingegen inhaltlich nachvollziehbar ist (S. 172 f.). Deswegen sind es diese beiden technisch versierten Akteure, welche im Studio Veränderungen letztendlich als vertretbar oder nicht bewerten und die verantwortlichen Ursachen kennen. Sehr leise, durch Instrumente bedingte Störgeräusche sind akzeptabel (Z. 933-936), (mehrfaches) Übersteuern nicht (Z. 763-765) und manchmal müssen die Equalizer-Parameter etwas abenteuerlich gesetzt werden – denn der etablierte Weg reicht dem Song nicht zum Vorteil – und erfüllen indes trotzdem ihren Zweck (Z. 1165-1193). Doch selbst umfassende Wissens- und Erfahrungsakkumulationen schützen aufgrund der Komplexität der Prozesse nicht vor immer wieder möglichen Fehlern, sei es eine zwar bekannte, doch nicht kompensierte Schwäche der Regie des Studios P bei 80 Hz (Z. 1014 f.) oder eine kleine Nachlässigkeit nach mehreren Stunden Arbeit, die in ohrenbetäubendem Lärm mündet (Z. 1265-1269). Der menschliche Fehler kann nicht vermieden, jedoch korrigiert oder in seinen Auswirkungen begrenzt werden. Ein Grund, warum z.B. Mischen und Mastern von verschiedenen Akteuren vorgenommen wird⁷⁴² oder DAWs eine automatisierte

⁷⁴² Natürlich können beide Tätigkeiten von derselben Person vorgenommen werden, vgl. die beschriebene Sessi-

Stummschaltung beim Überschreiten eines bestimmten Pegelwertes besitzen. Wie in allen anderen Sessions sind solche Fehler für die nichttechnischen Akteure aber eher eine Erinnerung an die Komplexität der Anforderungen und Prozesse, die sie selbst nur mit deutlich mehr Komplikationen durchführen könnten.

Das Abschätzen solcher zu vermeidender oder zu erwartender Ungewissheiten stellt eine andere Form der Kompetenzbestätigung dar, schließlich ahnt Produzent Oliver schon früh, dass das Klavier in „Bird“ schwierig unterzubringen sein wird (Z. 13 f.) und arbeitet sukzessive verschiedene Schwachstellen der Spuren heraus, die zwar nicht das Grundproblem lösen, aber trotz allem als nachteilig für den Gesamtsound identifiziert werden können (Z. 73-113). Meine Versuche, eventuelle Lösungsmöglichkeiten abseits zusätzlicher Studiotage vorzuschlagen, kann er als wenig gewinnbringend einschätzen (Z. 206 f.), die Schwächen von Noise- und Gitarrenspuren hinsichtlich spezifischer Parts ebenso (Z. 153-172). Für mich nicht intuitive Herangehensweisen an Passagen funktionieren hingegen und schaffen es in die finale Konfiguration des Songs (Z. 390-398). Produzent Yves kann Aufwand, Notwendigkeit und Nutzen gleichfalls früh einschätzen und strukturiert die Arbeitsabfolge entsprechend: Zuerst die leichteren Songs, um danach die schwierigeren an den bereits fertigen Tracks auszurichten (S. 157). Einige Schwächen identifiziert er, ähnlich Olivers Identifikation des Problems bei den Quellsignalen einer Gitarre, als irreversibel, was aber – Oliver stimmt ihm zu – zugunsten des besseren Stereobildes zu vernachlässigen sei (Z. 803-808). Das Einschätzen technischer zeitlicher Machbarkeiten ist ferner in der Interaktion zwischen Lars und mir im Studio E zu beobachten, denn die Antizipation klanglicher Bearbeitungen erlaubt es mir, bestimmte Spielweisen beizubehalten, während die Anzahl angebotener Varianten für verschiedene Parts den zeitlichen Rahmen zu sprengen droht, weswegen ich explizit nach diesbezüglichen Grenzen frage (S. 181).

Die gesamte E-Session stellt ein gutes Beispiel dafür dar, wie die Kombination spezifischer Kompetenzen überhaupt erst das Entstehen einer klanglichen Konfiguration in ihrer letztlich singulären Form ermöglicht, denn ein anderer Pianist und Tontechniker hätten mittels ihrer individuellen Präferenzen eine andere singuläre Klangkonfiguration erzeugt. Ohne Sänger Torben im Studio E wäre dessen Song natürlich nicht fertigzustellen, abseits seiner gitarristischen und gesanglichen – sehr guten – Leistungen ist sein weiteres Wirken aber begrenzt. Analog dazu sind die Gitarren- und Master-Sessions zwar eindeutig geführt von jeweils einem Akteur, Oliver und Yves, sie zeigen aber weiterhin, dass es Vorgänge völlig ohne die Mitwir-

on im Studio FSC. Allerdings ist das übliche Vorgehen, wie aus den beschriebenen Sessions im PI, E und der Frage Ellens im FSC entnommen werden kann, eine personelle Trennung, eben zur Triangulation und Vermeidung einer Verstärkung ggf. existierender Schwächen der Fähigkeiten der Akteure oder/und Räumlichkeiten.

kung der anderen Akteure – Jonas an der Gitarre, Oliver und ich bezüglich der Bewertung und Bestätigung verschiedener Veränderungen – nicht geben kann. Wie einschränkend eine ungewohnte Umgebung – selbst für versierte Akteure – sich diesbezüglich allerdings erweist, demonstriert Olivers Anmerkung, mangels Erfahrung mit den Gegebenheiten in Yves' Studio dessen Aussagen weitgehend vertrauen zu müssen (Z. 692 f.). Trotzdem beteiligt er sich analog zu den Akteuren in seinem Studio an den Bewertungsprozessen, wenngleich diese Partizipation stark vom Willen des hauptsächlich wirkenden und daher jene ermöglichenden Akteurs abhängt (Z. 1027-1041). Die kollektive Erarbeitung der Klangkonfigurationen steht daher durch die Kombination diverser Kompetenzebenen nie in Frage, lediglich die Höhe der Anteile innerhalb jener Kollektive ist jeweils zu bestimmen.

2.5.3.3 Hierarchien und Weisungsbefugnisse – „Das möchte ich bei [euch] nicht hören.“ und „Vertrau‘ da mal dem Mastering-Engineer!“

Abgeleitet von den diversen angenommenen und demonstrierten Kompetenzen konstituieren sich die Relationen zwischen den Akteuren in den verschiedenen Sessions. Als Komponist und Arrangeur der Titel und aufgrund der längeren sowie engen Zusammenarbeit mit Oliver sind große Teile der Entscheidungsgewalt innerhalb der Formation für die Sessions in den Studios P und TL an mich delegiert worden; trotzdem geäußerte, abweichende Vorstellungen können dadurch und mithilfe des Verweises auf die mit dem Studio einhergehenden Implikationen von begrenzter Zeit durch mich überschrieben werden (S. 124). Gemeinsam mit Oliver – dessen Kompetenzen verstärkend wirken – gebe ich Gitarrist Jonas verschiedene Hinweise bezüglich der Veränderungen seiner Spielweisen (S. 125 f.) und bewerte vorläufige Resultat als klanglich nicht zufriedenstellend, eine Einschätzung, der trotz anderer Deutungen innerhalb der Formation gefolgt wird, wodurch erneut Studiotage benötigt werden (Z. 181-185; S. 131-133). Der Wunsch nach einem besseren Ergebnis und die diesbezügliche Einflussnahme auf andere Akteure des Projekts führt also zur zusätzlichen Investition von Mitteln. Das für die Formation stellvertretende Akzeptieren durch wenige ihrer Mitglieder von in diesem Sinne erfolgenden, deutlichen Modifikationen von Songs hat seine Ursache ebenfalls in jener mittels technisch-instrumentalen Fähigkeiten legitimierten Position innerhalb der Band sowie – an den entsprechenden Tagen – der schlichten Tatsache einer personellen Anwesenheit (S. 136 f.; Z. 370-372, 1255-1265).

Die auch außerhalb des Studios bestehenden, langjährigen Verflechtungen zwischen Oliver und mir prägen das Verhältnis und somit die Arbeitsweise spürbar. Die ersten Aufnahmen in

seinem Studio vor einigen Jahren hatte ich als Musiker komplett ihm überlassen und nur gewünschtes Klangmaterial abgeliefert. Erst gegen Ende der Mixprozesse kam ich hinzu, um eventuelle Änderungswünsche anzubringen, was jedoch aufgrund meines damaligen Kenntnisstandes nur selten der Fall war. Inzwischen gestalten wir die Prozesse je nach Kompetenzausprägung gemeinsam, etwa hinsichtlich spieltechnischer Unsauberkeiten oder Schwierigkeiten mit dem Mix. Die gesamte Auseinandersetzung hinsichtlich der Vertretbarkeit zunächst von mir gehörter Dissonanzen beginnt mit dem nicht selbstverständlichen Aufgreifen meiner Bedenken durch Oliver und der anschließenden Diskussion um die möglichen Ursachen: Von Oktavlagen bis hin zu Intervall-Reibungen, Stimmungsschwankungen oder Soundproblemen bemühen wir uns gemeinsam um die Verortung (S. 124-128, 131, 137). Olivers Korrekturen meiner Argumente, warum die Probleme eigentlich keine sein dürften, dienen dabei stets dem Erreichen seines Klangideals durch diese Kombination der Begutachtung jener Prozesse, die er wegen der instrumentalen Provenienz rein technisch alleine nicht zügig überblicken kann. Meine Feststellung, noch immer bestimmte Kollisionen wahrzunehmen, kommentiert er relativ trocken mit der Aussage, dass das Klavier, der vermeintliche Übeltäter, im letzten von mir gemeinten Mix überhaupt nicht vorhanden war (Z. 180-185). Konkrete Aussagen darüber, warum Elemente gemeinsam funktionieren oder nicht, sind in diesen Situationen somit vor allem von ihm glaubwürdig zu tätigen, da es Jonas und mir weitgehend unmöglich ist, derartige Bewertungen vorzunehmen. Später wird klar, dass bestimmte Spielweisen und Soundeinstellungen im Zusammenspiel für die Dissonanzen verantwortlich sind, diese aber erst im Studio – also abhängig von Olivers Wissen und den dortigen Rahmenbedingungen – klar identifiziert werden konnten, wobei dieser Vorgang deutlich in meinem Sinne der Erzeugung einer technisch vertretbaren Klangkonfiguration ist (Z. 211-227). Sobald Tätigkeiten meinen Kompetenzbereich verlassen, gebe ich die Weisungsbefugnisse entsprechend unserem Verhältnis ohne Bedenken an Oliver ab; so bin ich bei den Feinjustierungen des Gitarrensounds oder der Herstellung der finalen Mixe nicht involviert (S. 140 f., 145). Die Gewissheit, dass ich ggf. am Ende solcher Bemühungen im durch die Einsatzverfügbarkeiten determinierten Rahmen trotzdem noch Einfluss nehmen kann, erleichtert solche Delegationen; schließlich bin ich mir zu diesem Zeitpunkt sehr sicher, einen alternativen Plan zu haben, falls die Gitarrenvorhaben scheitern sollten (Z. 235-244).

Im Zweifelsfall überschreibt Olivers Meinung jedoch jene von Jonas oder mir, meist aus technisch legitimierten Gründen und zwecks Beschleunigung der Recording-Vorgänge: Das Wissen um die Wirkung spezifischer Elemente im späteren Mix bewegt sowohl Jonas als auch mich dazu, seinen Vorschlägen und Anordnungen weitgehend widerspruchslös Folge zu

leisten: Kontraintuitive, subtile Metal-Gitarren (Z. 394-398) sorgten für die innere Kohärenz eines Titels, der mir deswegen etwas Sorge bereitet, und hohe, gelayerte Gitarren erzeugten ein beeindruckendes Klangbild, obwohl ich davon wenig Ahnung habe und die Gitarren in dieser Form für Jonas und mich schwer einzuschätzen sind (Z. 358-379). Mein Wunsch nach einer Orientierung an der Demo, mit der ich vertraut bin, findet bei Oliver kein Gehör, weil jene von mir vermissten Elemente die von ihm identifizierten, anzugehenden Ambiguitäten seiner Meinung nach eher verstärken als vereinfachen würden (S. 128-130). Mein Wissen bezüglich der direkten und indirekten Investitionen Olivers in das Projekt erleichtert das Akzeptieren solcher Situationen: Er verdient in diesem Studio deutlich weniger als üblich, betreut das Projekt live und ist bei der Berechnung der Stundensätze uns gegenüber sehr entgegenkommend. Zudem weiß ich von seiner Absicht, das Resultat als Werbung für sein Studio zu nutzen und demnach von seinem Interesse, die Produktion so gut wie möglich zu gestalten. Anders herum versichert sich Oliver nach solchen Meinungsverschiedenheiten, bei denen er sich immer durchsetzt (Z. 285-288), nochmal meiner grundsätzlichen Zustimmung (Z. 179, 306 f.). Jenes Vorgehen spiegelt zunächst die wenig vertikal ausgeprägte Hierarchie im Studio wider, welche verschiedene Ursachen hat: Erstens ist die Altersdifferenz zwischen den Akteuren im Studio P und damit die Dauer der Tätigkeit im Feld der Musikproduktion nicht besonders groß: Jonas ist Ende zwanzig, Oliver und ich um die dreißig. Ferner verfügen Oliver und ich zwar über spezifische Kompetenzen, befinden uns allerdings in vergleichbaren Positionen unterhalb der Schwelle der möglichen großen Profite, welche wir durch das gemeinsame Arbeiten perspektivisch überspringen wollen. Neben den freundschaftlichen Verbindungen, die eine zu stark hierarchische Vorgehensweise ohnehin erschweren, ist es also das Bewahren eines soliden Arbeitsverhältnisses, welches ein – mögliches – Überschreiben meiner Wünsche und Sorgen allein mittels des Verweises auf die stärker ausgeprägten Kompetenzen und die Funktion des Studios sowie seiner Rolle wenig ratsam erscheinen lassen. Zudem erzeugt Olivers Vorgehen bei Jonas und mir den Eindruck, bei allen relevanten Entscheidungen ein Mitspracherecht zu besitzen, obwohl diese Entscheidungen retrospektiv durch dessen Argumentationen sowie die nur begrenzt verfügbaren Einsätze weitgehend präterminiert erscheinen. Eigentlich ungünstige Formulierungen, die in anderen Konstellationen wahrscheinlich zu Komplikationen geführt hätten, stellen sich in diesen Zusammenhängen zwischen Oliver, Jonas und mir als harmlos dar: Was Oliver bei uns hören wolle und was nicht, titeliere ich amüsiert als „erste Producer-Attitüden“ (Z. 309-321), seine Präferenz wird indes trotzdem umgesetzt. Dass es ihm primär um eine kollektive Erarbeitung mit möglichst hoher Zufriedenheit und Mitspracherecht – je nach Kompetenzverteilung – der Akteure in einer flachen Hierarchie

geht, ist an dem eigentlich trivialen Ereignis zu erkennen, dass sein Versuch, mir einmal direkt zu widersprechen, ohne Konsequenz von mir gestoppt werden kann (Z. 370-373). Ein anderes Verständnis seiner Position oder unseres Verhältnisses würde ein solches Verhalten im doppelten Sinne unmöglich machen.

Nach dem langen Kampf um technische Vertretbarkeit fragt er wiederum explizit nach meiner Zufriedenheit, sowohl als Bandleader als auch als Freund, um anschließend anzumerken, eine von mir besonders geschätzte Idee noch im Song „Bird“ unterbringen zu wollen (Z. 478-482). Diese schafft es dann letztendlich doch nicht, wird aber erst nach meiner Zustimmung endgültig verbannt (S. 145). Eine andere Veränderung am Song „Sane“ wollte Oliver wiederum aus Zeitmangel nicht ohne Rücksprache vornehmen (Z. 921-924). Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Gitarrist Jonas in deutlich weniger Fällen konsultiert wird. Eigentlich geschieht dies nur dann, wenn es um das Verändern von Quellsignalen geht, etwa bezüglich Voicings oder Spielweisen (Z. 260-264), hingegen kaum bei den hauptsächlichen Entscheidungen. Sein geringeres Involvement im Bereich Songwriting/Arrangement sowie die für ihn ungewohnten technischen Gegebenheiten des spezifischen Studios lassen ihn primär als Erzeuger klanglichen Materials wirken, der mit dieser Rolle aufgrund seiner anderweitig schwächer ausgeprägten Kompetenzen, dem daraus resultierenden Vertrauen in Oliver und mich aber anscheinend wenig Probleme hat.

Obwohl die Hierarchie keinesfalls gegen starken Widerstand von Jonas oder mir etabliert wird, ist ihre Wirkung in der gesamten Session präsent, ihr Akzeptieren zugleich aufgrund der weitgehenden Deckungsgleichheit unserer Intentionen weitgehend unproblematisch. Ich möchte die existierenden, ausgetüftelten Klangkonfigurationen in eine qualitativ hochwertige Form bringen und Oliver greift nur dann ein, wenn dieses Ziel in Gefahr gerät. Immerhin bin ich mir der Unvermeidbarkeit einer Abhängigkeit wegen der Begrenzung meiner eigenen Fähigkeiten, die im Hören und Bewerten unserer Vorproduktionen evident wird, bereits aus vergangenen Projekten mit Oliver bewusst. Da zahlreiche Entscheidungen zudem die Bandkasse schonen, vollzieht sich jene sanfte Form der Unterordnung für alle Bandakteure ohne Komplikationen, schließlich macht Oliver sehr deutlich, dass ihm an unserer Zustimmung und damit einer weiteren Zusammenarbeit gelegen ist.

Jene Sonderbedingungen eines geräumigen Studios zu relativ günstigen Preisen, welche Oliver's Fähigkeiten und Weisungen verstärken, kommen für ihn hingegen nicht ohne gewisse Konditionen oder Einschränkungen zustande: Die ihn direkt betreffende Tagespauschale kann er nur in Absprache mit den Studiobesitzern sukzessive anheben (S. 122) und die Trennung zwischen Studiobetreiber und -besitzer erschwert erstens eine sinnvolle Nutzung der Räum-

lichkeiten mangels bürokratischer Hürden (S. 123) und beschert ihm zweitens zuweilen unangenehme Überraschungen, abgesehen von der gelegentlichen Nichtverfügbarkeit des Studios wegen öffentlichen Verpflichtungen, die mit seinen Planungen kollidieren. Die Episode, in welcher ein altes Klavier ohne Absprache plötzlich in der Regie untergebracht werden muss und bis auf weiteres auch dort verbleiben soll⁷⁴³, illustriert diese ganz eigenen Besonderheiten jenes Studios ebenso wie die Abhängigkeit von den Öffnungs- und Schließzeiten des Komplexes, in dem sich das Studio befindet, die der missgelaunte Wachmann aus gegebenem Anlass verkündet (S. 135, 144 f.).

Ähnlich meiner weiterbestehenden Abhängigkeit von Olivers Anweisungen trotz seiner temporären Abgabe der Kontrolle des Mischpults erwächst demnach die Diskrepanz in den Einflussmöglichkeiten aus den für Oliver veränderten und für mich ungewohnten Bedingungen in Yves' Studio. Die Besonderheit des Vorgangs liegt überdies darin, dass Oliver bei dieser Produktion gezielt darum gebeten hatte, nicht das Master anzufertigen, weil dies nicht seine Stärke sei (Z. 971 f.), sowie beim Masterprozess anwesend sein zu können. Es handelt sich also um einen von seiner Seite gezielt herbeigeführten Kontrollverlust im Sinne einer antizipierten Verbesserung des Resultats, während ich im Vertrauen auf diese Einschätzung seiner Weisung gefolgt bin. Anzumerken sind die in diesem Zusammenhang höheren Kosten für die Formation, welche aber bei Produzent Yves konkurrenzlos niedriger waren (S. 145). Nicht nur vollziehen wir also diesen Schritt einer personellen Trennung zwischen Mix- und Master-Akteur auf Anraten Olivers, sondern verfügen ohnehin über keine personelle Alternative mangels finanzieller Ressourcen. Ferner ist es nicht selbstverständlich, eine fremde Person neben dem Kunden im Studio zu tolerieren, wie bereits meine Kontaktversuche zu Beginn dieser Arbeit zeigten.⁷⁴⁴ Wenn schon ein harmloser und technisch im Vergleich zu den Studioakteuren nicht besonders befähigter Forscher als störend im Studiobetrieb angesehen wird, dürfte ein technisch versierter Akteur noch größere Irritationen verursachen. Voreilhaft ist hingegen, dass wir bei allem Entgegenkommen zahlende Kunden sind und die Natur des Masterprozesses ein Tangieren anderer Tätigkeitsbereiche von Yves, z.B. meine Beobachtungen von Interaktionen mit Künstlern, vermeiden. Yves' zweifaches Entgegenkommen, durch den Preis und das Akzeptieren der Anwesenheit einer zusätzlichen Person, sowie der Umstand, dass er als Studiobesitzer prinzipiell die Entscheidungsgewalt besitzt, wer anwesend sein darf und wer nicht, motiviert demnach unseren Hinweis, dass er sein Vorgehen nicht legitimieren müsse, aber gerne erklären könne (Z. 734 f.). Schließlich sind Oliver und ich Gast in seinem Studio und möchten sein Wohlwollen nicht unnötig strapazieren; ein Gedanke, der sich glück-

⁷⁴³ Fast ein Jahr später steht das Instrument immer noch dort.

⁷⁴⁴ Vgl. Kapitel 2.1.

licherweise als unnötig erweist. Er zeigt jedoch trotzdem die durch das Studio – als Repräsentation investierter Mittel und vorhandener Fähigkeiten sowie als zu durchlaufende Institution samt dem damit verbundenen Prozess – mitkonstruierte Hierarchie zwischen Yves, Oliver und mir auf.

Yves' Bereitschaft, seinen Arbeitsplatz zugunsten Olivers zeitweilig zu räumen und diesen mit verschiedenen Geräten, Effekten oder Hörumgebungen experimentieren zu lassen, speist sich aus der Gewissheit, dass seine Rolle in dieser spezifischen Umgebung sowieso nicht in Frage gestellt werden kann. Sein Witz, er gehe dann schon mal, hat genau jene Abhängigkeit zum Inhalt, denn obwohl die grundsätzlichen Funktionen Oliver geläufig sind, kann er in diesem spezifischen Studio niemals kurzfristig die Funktion Yves' substituieren (Z. 692 f., 995-1008, 1037-1046). Dessen gut vernetzte und etablierte Position im Feld lässt ihn, neben der Tatsache, dass Interesse an seinem Beruf ihn offenbar erfreut, freimütig über seine Master-Praxis, verwendete Geräte, Effekte und Vorgehensweisen berichten (Z. 509-577). Das ist insofern ungefährlich, als Olivers Netzwerk überhaupt keine Überschneidungen mit Yves' aufweist und letztgenannter basierend auf seinen Beziehungen, z.B. zum Plug-in-Hersteller U-HE oder dem Besitz nicht mehr verfügbaren Equipments, ohnehin einen konstanten Wettbewerbsvorteil im Feld gegenüber ihm haben wird. Der Effekt mehrerer absolvierter Aufstiegssequenzen manifestiert sich bei Yves somit in einigen maßgeblichen Vorteilen, die Oliver gar nicht besitzen kann: Aufbau und Struktur des Studios liegen komplett in Yves' Entscheidungsbefugnissen, wobei die zu tätigenden Investitionen dann ebenfalls seine Sorge sind, die Entscheidung der Bezahlung ist flexibel und ggf. mit weiterführenden Deals bezüglich Rechteverwertungen verbunden (Z. 1309-1317). Er hat bereits Anschluss an ein Major-Label und verfügt auch wegen seiner instrumentalen sowie vor allem langjährigen Tätigkeit im Feld über ausgeprägte Netzwerke, welche Oliver erst aufbauen muss. Jene Ebene, welche Oliver und ich also mittels dieser gemeinsamen und, im Falle Olivers anderen, Publikationen erreichen wollen, bespielt Yves schon seit Dekaden. Schon aus diesem Grund haben seine Überlegungen im konkreten Zusammenhang der Anfertigung eines Masters für genau diesen Bereich beträchtliches Gewicht. Daher formuliert Oliver angesichts meiner Auslassungen zum Klaviersound dann auch, ich solle Yves' Fähigkeiten dahingehend – wie in der vergleichbaren Situation in Olivers Studio – einfach vertrauen (Z. 788). Durch die Angleichung des schwierigen Klavierklangs im Song „Sane“, mit dem Oliver ohnehin etwas unglücklich sei (Z. 771), bestätigt Yves in rettender Weise dieses Vertrauen Olivers in ihn (Z. 916-932). Diese Rettung vollzieht sich indes exklusiv entlang Yves' Einschätzungen notwendiger technischer Modifikationen, die alle von Oliver für gut befunden werden, ohne dass er Einfluss auf das Zustan-

dekommen nehmen oder alternative Herangehensweisen hören kann. Damit ist nicht gemeint, dass uns wissentlich eine bessere Lösung vorenthalten wird, sondern lediglich die Strukturierung unseres Hörens und Bewertens durch Bereitstellungen von Vorschlägen durch nur eine Person. In verschiedenen Momenten treten damit zusammenhängend jene sein Handeln legitimierenden Wissensakkumulationen hervor, etwa die Konzentration auf die zwei kHz bei verschiedenen Songs, um dem Klang im Feld präsenter, ähnlicher Publikationen näher zu kommen – ein Aspekt, den Oliver nach eigenem Bekunden noch immer zu konservativ behandeln (Z. 1098 f., 1181-1183) –, das Aussteuern bis maximal 0,5 dB sowie Mastern mit Stems (Z. 722-724, 1055-1067) – beide Aspekte sind Oliver in der Form bislang unbekannt – oder die Lösung eines problematischen Klangeindrucks mittels einer Bandsättigung, die Oliver noch nicht besitzt (S. 171 f.). Letztendlich folgen er und ich gemeinsam ohne großes Hinterfragen allen Veränderungen und Vorschlägen von Yves während des Prozesses. Schließlich bin ich sehr zufrieden damit, jemanden aufgetan zu haben, der im Feld der populären Musikproduktion etabliert sowie erfahren ist und unserer Publikation somit einen anschlussfähigen, qualitativ mit präsenten Erzeugnissen vergleichbaren Sound geben kann. Das führt zu einem dann doch deutlich aufgepimpten, um mit Yves' Worten zu sprechen, Klangbild als ursprünglich vorgesehen (Z. 707-709, 1009 f., 1027 f., 1080-1088; S. 173 f.). Trotz der mit jovialem Umgangston verdeutlichten, eigentlich flachen Hierarchie im Studio wird das Handeln in zweifacher Weise klar von ihm geprägt: Einmal ganz logisch in Form seiner Tätigkeit, die weder Oliver noch ich vornehmen können und zum anderen in Form seiner Einschätzungen und Modifikationen der Klangelemente, denen wir ausnahmslos folgen. Eine andere Situation, die mit unserem Projekt nichts zu tun hat, verdeutlicht jene Position: Die in London eingespielte Gitarrenspur eines potentiellen Single-Songs stellt ihn nicht zufrieden, deswegen müsse er das selbst noch einmal einspielen (Z. 662-665). So trifft Yves zwar alle maßgeblichen Entscheidungen, vermittelt jedoch, analog zu Oliver in seinem Studio, durch die Kommunikation der Prozesse das Gefühl, an diesen teilzuhaben. Der retrospektive Eindruck der Prädetermination mangels Formulierung oder Durchführung von Alternativen in dieser konkreten Situation bleibt jedoch durch Fehlen entsprechender Fähigkeiten und Optionen bestehen.

Es vollzieht sich demnach zweimal ein vergleichbarer Prozess bei der Inanspruchnahme der Studios P und TL: Meine innerhalb der Band durch instrumental-technische Fähigkeiten etablierte Position mit den damit verbundenen Weisungsbefugnissen wird durch die Nutzung des Studios P und der damit einhergehenden Abhängigkeit von Olivers Kompetenzen bei fast allen Entscheidungs- und Weisungsprozessen verändert. Sie fallen nicht komplett weg, wer-

den aber maßgeblich geprägt von dessen Einschätzungen und Vorschlägen. Gleiches gilt für die Anwesenheit von Olivers Weisungsbefugnissen im Masterstudio TL gegenüber seinem eigenen Studio, obwohl die Diskrepanz in den Kompetenzen nicht so deutlich ausgeprägt sein sollte, was sich aber primär in seiner Fähigkeit äußert, den Abläufen überhaupt folgen zu können. Natürlich stünde es uns am Ende der Sessions frei, die Ergebnisse als nicht zufriedenstellend zu deklarieren. Im Fall der Gitarren im Studio P geschieht das auch, die gesamten dahingehenden Prozesse entziehen sich indes größtenteils meiner Kontrolle bzw. der Kontrolle der Band. Jene als normal empfundene Abhängigkeit basiert auf dem Einfluss der präsenten Erzeugnisse des Feldes der populären Musikproduktion, der in verschiedenen Formen in diesen beiden Sessions zu spüren ist. Die Orientierung an jenem Klang, wie er auf diversen Medienwegen zirkuliert, ist eine der Voraussetzungen für die Partizipation am Spiel und prägt unser beider Vorgehen in verschiedener Weise. Im Bewusstsein, sonst in technischer Hinsicht nicht konkurrenzfähige Klangkonfigurationen zu publizieren, rücke ich deshalb z.B. von meiner Orientierung an den bandintern entstandenen Demos ab und überlasse Oliver weitgehend die Konzeption diesbezüglich schwieriger Parts (Z. 152-179). Dieser handelt sich wiederum entlang bestimmter Schlagworte wie „Breite“ (Z. 123, 328), „Stereobild“ (Z. 376) oder „sauber“ (Z. 140, 295, S. 131) durch die Produktion, welche seiner Interpretation einer einzunehmenden Position im Feld entsprechen. Produzent Yves zieht in diesem Sinne einer gewollten Anschlussfähigkeit konkrete Publikationen heran, an welche er die von uns hergestellten Klangkonfigurationen sukzessive anpasst.

Während diese Abläufe vor allem durch unsere Wahrnehmung und Deutung strukturiert werden, zeugen Yves' Erzählungen von seinen Erlebnissen mit studioexternen Akteuren des Feldes von einer direkten Einflussnahme jener komplexen Entitäten, welche das Angebot der Publikationen weitgehend bestimmen und massiv prägen. Diese Beziehungen, die Oliver und ich prinzipiell wegen der damit verbundenen, angenommenen Unterstützung hinsichtlich des Wirkens und Profitierens im Feld anstreben, sind eben nicht automatisch von Vorteil, verlangen die die publizierenden Firmen repräsentierenden Akteure doch im von Yves erläuterten Fall nach von ihm teilweise nicht gebilligten Modifikationen, denen er sich daher nicht beugen will. Ganz umgehen kann er dies wegen der Voraussetzung einer Kopplung an die Publikationsnetzwerke für das Erhalten von Profiten und einer erneuten Aufstiegssequenz allerdings nicht und muss nun Wege der Überarbeitung finden, die im besten Falle alle Beteiligten zufriedenstellen (Z. 587-616). Sein Handeln wird durch die Erwartungen des Labels strukturiert, gleiches gilt für den Zwang des Schritthaltes mit technischen Neuerungen anderer Feldakteure. Die zirkuläre Beziehung zwischen Herstellern von Technik und den Nutzern

dieser führt in regelmäßigen Abständen zu Erneuerungen, welche als neuer Standard etabliert werden, vor allem wenn es um die DAWs geht, welche die hauptsächliche Arbeitsgrundlage jener Tätigkeiten bilden. Die Verquickung von Hard- und Software-Fortschritt, von der Yves spricht, bringt ihn also einerseits unter Zugzwang, sich technisch feldkonform auf einen gewissen Stand zu bringen und tangiert andererseits sein Verhalten in den Projekten, welche die finanziellen Mittel für diese Erneuerung erbringen könnten: Seine Projekte müssten nun Gewinne abwerfen (S. 172 f.), wodurch ein langwieriger Konflikt um die Gestaltung eines Albums mit einem Major-Label von seiner Seite kaum durchgehalten werden kann.

All jene Aspekte einer konkreten Orientierung hin zur Publikation im Feld sind im Studio E nicht gegeben. Es fehlt eine klar Zielstellung abseits der Anfertigung einer besseren Version des von Torben ausgewählten Titels. Gerade deshalb ist die Situation stark abhängig von den jeweils momentan benötigten Kompetenzen. Alle Hinweise und Vorschläge von meiner Seite bezüglich der Strukturierung der Aufnahmen und des Arrangements entspringen somit einem durch Erfahrung mit meinem Instrument entstandenen Konzept, wie trotz der reduzierten Anzahl von Instrumenten – Gitarre, Klavier, Gesang – ein ungewöhnlich langer Song trotzdem relativ abwechslungsreich gestaltet werden könnte. Mangels konkreter Zielvorgaben von Lars und Torben im von mir abhängigen Generierungsprozess von Ideen greife ich auch öfter ein und modifiziere bereits akzeptierte Parts (S. 179 f.). Die aufgeführten Details und Unterschiede, so der Verzicht auf Oktaven oder Dezimen in frühen Parts oder Vorschlägen ungewöhnlicher Akkorde, mein Wissen um Möglichkeiten der Studiotechnik und Erfahrung im Arrangieren strukturieren diese Abläufe. Die Situation ist nahezu identisch zu jener im Studio P: Ein aus spezifischen Gründen beauftragter Akteur bietet diverse, von ihm bereits bewertete Optionen an, die von den Beauftragenden maximal partiell, da kaum über das gegenwärtige Gefallen hinaus, eingeschätzt werden können und letztendlich dem generierenden Akteur – in diesem Fall mir – in diesen Momenten gezwungenermaßen die größten Einflussmöglichkeiten lassen. Meine Entscheidungen für oder wider Spielweisen oder Parts vollziehen sich entlang den Versuchen der Orientierung an mir bekannten Klangmustern, in denen z.B. Begleitinstrumente und Lead-Vocals nicht kollidieren (S. 180), Songabschnitte vor finalen, meist besonders beeindruckenden Refrains als Kontrast ausgedünnt werden (S. 179 f.) oder Instrumente nicht nach ihrem erstmaligen Einsatz durchspielen müssen (S. 178). Auf klanglicher Ebene übernehme ich für die Klavierparts durchaus eine Tätigkeit, die im Bereich des Produzierens, im Sinne der Generierung von meiner Meinung nach möglichst anschlussfähigen Klangkonfigurationen, liegt. Natürlich fehlen mir sowohl das technische als auch das nicht-technische Wissen und Beziehungsnetzwerk, aber jeweils individuelle Begrenzungen ihrer

Fähigkeiten haben die Akteure dieser Session einschließlich ihres geringen Alters, alle sind 20 bis 30 Jahre alt, gemein. Daher können weder Lars noch Torben die übergreifende Produzentenrolle einnehmen und auch ich bin nur für die Stunden meiner bezahlten Tätigkeit in diesem Bereich aktiv.

Die eigentliche Pointe jenes Tages ist das Ergebnis, welches die zahllosen Gedanken und Vorschläge, die im Abschnitt 6.4.3. nur gekürzt wiedergegeben werden, am Klavier fast schon obsolet werden lassen, denn es verdeutlicht, wie abhängig ab dem Moment der abschließenden Bearbeitung und Fertigstellung alle Akteure vom technischen Personal sind. Hört man den fertig gemischten Song, fragt man sich als Pianist unwillkürlich, warum man sich überhaupt derartig große Gedanken über die verschiedenen Parameter gemacht hat, denn wirklich zu hören ist davon nichts. Die Reduktion von Musikern auf das Liefern von Klangmaterial zur späteren Verfertigung zeigt sich hier in ganzer Ausprägung; der Umfang der Session, somit der Umfang des nicht benötigten Materials, ist aber noch überschaubar. Lars' Empfinden von Mischungsverhältnissen und seine Präferenz gegenüber bestimmten Parts definieren letztendlich das Resultat, Torben und ich werden erst am Ende dazugeholt und akzeptieren diese Arbeitsteilung. Meine Position innerhalb des Studios ist als eingekaufter Musiker ohnehin eine besondere, untergeordnete, immerhin steht für mich während dieser Stunden die versprochene Option auf dem Spiel, später zu Sessions aus wissenschaftlichen oder instrumentalischen Gründen erneut eingeladen zu werden. Sich den Wünschen bzw. Entscheidungen von Lars und Torben zu beugen und eine Studio-adäquate, d.h. möglichst präzise, songdienliche Leistung abzuliefern, ist also zunächst die eigentliche Prämisse meines Handelns, welche jedoch im Laufe der Session mangels der Instrumentalkompetenzen der anderen beiden Akteure teilweise obsolet wird.

Die Wirkung der Institution „Studio“ beeinflusst Torben ebenfalls, schließlich äußert er seinen Wunsch nach einem etwas anders gewichteten Mix erst wesentlich später und nur mir gegenüber, nicht in dem Moment noch möglicher Änderungen (S. 183). Wenngleich ein konkretes Ziel – eine Single, ein Album oder Video – nicht erarbeitet wird, ist an zwei Aspekten der Einfluss präsender Publikationen des Feldes, in dem sich alle beteiligten Akteure bewegen, ersichtlich: Die vertraute Songstruktur in Form von Abfolgen der Parts Strophe-Bridge-Refrain und einem verbindenden Teil zwischen Refrain zwei und drei, wobei Strophen und Bridges ungewöhnlich lang sind, sowie der Wiederholung aller Parts in Zweier- oder Viererpattern werden beibehalten. Das fraglose Übernehmen solcher vermeintlichen Regeln setzt sich in der für Torben völlig selbstverständlichen Dopplung der Refrain-Vocals fort, die ihm von anderen Songs bekannt sein dürfte (S. 180 f.). Derartige Dopplungen dienen entweder der

Steigerung der Durchsetzungsfähigkeit der Stimme, etwa durch parallele Kompression, oder dem Erzeugen einer größeren Breite – womit jenes Schlagwort wieder auftaucht – oder Eindringlichkeit. Dass derartige Standardverfahren des Feldes in einem eigentlich relativ schlichten Song, nur bestehend aus Klavier, Gitarre und Vocals, ggf. unnötig oder sogar fehl am Platze sein könnten, wird überhaupt nicht debattiert. Gleiches gilt für die recht plötzlich und nur kurz auftretende zweite Gitarre innerhalb des Songs. Für eine Verortung der einzunehmenden Positionierung würde man einen eindeutig als Produzent deklarierten Akteur innerhalb der Session brauchen. Sei es, weil jener sie selbst konstatiert oder weil in der Auseinandersetzung mit ihm die Musiker dazu gezwungen wären.

2.5.4 Positionierungen – Von Muse und Alex Clare zu Gummibärchen-Pop

Dementsprechend kann die Session im Studio E so beschrieben werden, dass zwei ausführende Akteure, Lars und ich, mit einer mittels der Bezahlung der Studiokosten weisungsbefugten Person ohne konkrete Vorstellungen bezüglich ihrer Ziele zusammenarbeiten, was den diffusen Charakter der Rollenverteilung verursacht. Das Fehlen von entsprechenden Leitideen versuchen letztendlich Lars und ich mittels unserer Kompetenzen auszugleichen: Die verschiedenen Diskussionen über Voicings am Klavier, zu viele oder zu wenige Töne in der Begleitung sowie das Überdenken des zusätzlichen Elements in Form eines Shakers rühren daher. Torben selbst weist lediglich auf kleinere Fehler hin, alle anderen Punkte machen Lars und ich weitgehend untereinander aus, z.B. jene der technischen Vertretbarkeit, die durch zu viele Klaviertöne, unausgeglichene Spielweise oder kollidierende Intervalle ggf. leiden würde (S. 179 f.).

Der Versuch einer konkreten klanglichen Positionierung und Abgrenzung im Feld der populären Musikproduktion läuft hingegen in den Gitarren- und Master-Sessions in beiden Studios ab. Die Aspekte der klanglichen Transparenz, der damit assoziierten technischen Qualität, die durch Klang und Klangeindruck zu vollziehende Abgrenzung von bestimmten Teilfeldern und Praktiken anderer definieren jene die Klang formenden Diskurse und werden durch sie konstituiert. Will man im Feld mit präsenten Publikationen des Hi-Fi-Bereichs konkurrieren, muss der Klang der eigenen Erzeugnisse diesen ähneln und so ebenbürtig wie möglich sein. Deswegen suchen Oliver und ich mit großer Ausdauer nach Mitteln und Wegen, den diffusen, dissonanten Klangeindruck von „Bird“ zu entschärfen. Dramaturgische Schwächen im Klangbild durch vermeintliche Selbstverständlichkeiten wie das Doppeln von Gitarren (Z. 119-129) sind ebenso inakzeptabel wie dissonante, nicht eindeutige oder schlicht überladene

Passagen (Z. 480-482) durch die Kulmination verschiedener bzw. ungeplanter Instrumentalspielweisen, die „Mucker-Freiheiten“ (Z. 229), oder sinnfreies „weißes Rauschen“ (Z. 137). Zwecks Positionierung im Feld werden bestimmte Optionen ausgeschlossen, etwa wenn Oliver von der Band keine rhythmischen Figuren hören möchte, die er im Bereich „Classic Rock“ verortet (Z. 312), Gitarren-Voicings meidet, die ihm „zu Standard“ klingen (Z. 249) oder wenig später von mehr „Indie“ gegenüber „klassischem Hard Rock“ spricht (Z. 259-261), denn er habe für die Band einen bestimmten Sound im Ohr (Z. 317 f.). Ein Argument, welches er anlässlich meines Grübelns, inwieweit die Veränderungen des Songs konform mit dessen Inhalt gehen, erneut hervorbringt, denn der Song „Bird“ beginne für ihn durch den Verlust der vormaligen und aus technischen Gründen gar nicht durchzuhaltenden Hard-Rock-Attitüde „interessant zu werden“ (Z. 368 f.). Klangbasierte Gimmicks z.B. in Form von brachialen, die dann aber weit hinten im Mix sind (Z. 390-398), oder vielfältig gelayerten Gitarren (Z. 358-366), stellen Versuche dar, in einem formal, harmonisch und letztendlich auch klanglich recht engen Feld Besonderheiten zu erzeugen. Aus diesem Grund versucht Oliver lange, eine prägnante Klaviermelodie in „Bird“ zu erhalten, denn in einer solchen Funktion ist das Klavier im von ihm anvisierten „Indie“-Bereich unüblich, damit potentiell besonders und ein Anschlusspunkt (Z. 478).

Seine Sorge um zu konventionelle oder technisch unsaubere Resultate ist vor allem deswegen plausibel, weil besagtes Resultat nicht nur für uns, sondern auch für ihn einen Zweck im Feld erfüllen, d.h., mittels Anerkennung durch andere Akteure Aufstiegschancen eröffnen oder zumindest begünstigen soll. Dahingehend scheinen seine Anstrengungen bislang fruchtbar gewesen zu sein, immerhin äußert sich Yves ebenso lobend zur Qualität der Aufnahmen (Z. 509, 1090 f.) wie der Schlagzeuger jener anderen, etablierten Formation aus Olivers Bekannten- bzw. Kundenkreis (S. 155).

Auf einer anderen Ebene laufen die ähnlich ausgerichteten Prozesse im Studio von Yves ab, denn hier geht es nicht mehr um die Implementierung von instrumentalen Besonderheiten, Herstellung eines Stereobildes und technische Sauberkeit, sondern um das Herstellen eines konkurrenzfähigen Gesamteindrucks und damit dann – auf andere Weise – doch ums Stereobild. Zu diesem Zweck werden verschiedene Anpassungen vorgenommen, wobei einige Optionen, z.B. ein Vorverstärker, mangels Anlasses – eine rein digitale Produktion – nicht zur Anwendung kommen (Z. 544-547). Konkrete Bezugspunkte geben Yves Anhaltspunkte, welche Songs wie zu verändern sind. So wählt er für die stark von Gitarren geprägten Tracks als Bezugspunkt die Band „Muse“ aus, für die Klavierballaden eine zu diesem Zeitpunkt in verschiedenen Charts erfolgreiche Klavierballade („All of me“) von John Legend, um den Klan-

geindruck abzugleichen (Z. 707-714). Damit ist jedoch keine eins zu eins Übernahme der Parameter gewählter Orientierungen intendiert, wie die Anmerkungen über das Ausmaß der Kompression der Songs von Muse (Z. 716-718) gegenüber den Tracks von Alex Clare zeigen; letzteren definiert Yves schließlich als Zielstellung (Z. 727-731). Nach der Angleichung an diesen Orientierungspunkt treten die Fragen der technischen Vertretbarkeit und Ähnlichkeit hervor, wenn Yves die von Oliver bereits mitgeteilten Schwächen im Bereich 80 Hz zu korrigieren sucht oder die Dynamik, eigentlich ein wünschenswerter, Dramaturgie schaffender Aspekt, zugunsten einer insgesamt höheren Lautstärke reduziert werden soll. Bezüglich der konstruktionsbedingten Schwäche seines Studios äußert Oliver angesichts dieser Beeinflussung seiner Resultate dann auch dringenden Handlungsbedarf (Z. 984-994, 1014-1021). Bei aller Anpassung an präsente Publikationen und deren Sound sind beide Produzenten immer darauf bedacht, einen bandspezifischen Sound, eine Art Nische mit technischen Mitteln der Klangbearbeitung zu begünstigen bzw. zu erzeugen, im Gegensatz zum zuvor gewählten Bezugspunkt „Muse“ soll die aktuelle Produktion insgesamt doch andere Schwerpunkte haben, d.h., Yves und Oliver sind sich weitgehend einig darin, das – z.B. bei Muse sehr laute – Schlagzeug zugunsten der Größe und Weite durch die anderen Instrumente zurückzunehmen (Z. 1069-1075). Trotzdem dürfen die Songs im Vergleich nicht zu leise wirken und müssen genug Druck entwickeln, gleichzeitig soll die technische Bearbeitung in Form des Kompressors nicht hörbar sein, weswegen Yves ein erneutes Abgleichen der Songs vornimmt. Oliver konstatiert seine Zufriedenheit mit dem Ergebnis, weil seine Handschrift noch erkennbar ist, immerhin kann im Master-Prozess eine Mischung komplett auf den Kopf gestellt werden. Seine Ideen einer Positionierung im Feld bleiben in diesem Fall aber gewahrt, schließlich würde Yves nach eigener Aussage nur massiv eingreifen, gäbe man ihm „was ganz Grauenhaftes“ (Z. 1089-1096). Beide Produzenten legen demnach großen Wert darauf, dass Ideen und ihre Arbeiten als solche erkennbar und eben vertretbar bleiben, daher greift Yves bei seiner Meinung nach gut klingenden Aufnahmen deutlich weniger ein als bei nachteilig klingenden. Eine logische Konsequenz, werden die Resultate doch mit seinem Namen und Studio versehen, unabhängig von der fehlenden Verantwortung für möglicherweise schlechtes Ausgangsmaterial. Deswegen ist einmaliges Übersteuern ggf. akzeptabel, mehrfaches jedoch nicht und die Kohärenz der Titel eines Albums bzw. einer EP ein wichtiges Thema (Z. 766-770).

Oliver wiederum hat Schwierigkeiten mit gegenwärtigen Entwicklungen bei der Nachbearbeitung, die ihm zu sehr das Klangbild beeinflussen, für ihn und Yves mitunter sogar kaum noch erträglich sind, z.B. die weit verbreiteten Anhebungen der zwei kHz, welche in unserer Pro-

duktion dann teilweise sogar vermieden werden. In diesem Zusammenhang ist der Bezugspunkt „Muse“ ein Negativbeispiel, zu dem sich ins Verhältnis gesetzt wird (Z. 1165-1180). Gleiches gilt für die anfangs als Zielstellung ausgerufenen Songs von Alex Clare: Yves konstatiert am Ende, wir hätten die Songs nicht so stark komprimiert wie die primären Bezugspunkte „Muse“ oder „Alex Clare“, womit die zu Beginn der Session getätigte Aussage, nur gemäßigt am Loudness-War teilnehmen zu wollen, trotz deutlicher, jedoch akzeptabler Lautstärkeanhebungen (Z. 1141-1145) umgesetzt, eine neue Positionierung orientiert an existierenden Positionierungen vorgenommen, aber deren Veränderungen nicht identisch übernommen wurde (S. 172 f.). Eher programmatische, für uns aber nicht ganz nachvollziehbare Wünsche wie drei Sekunden Pause zwischen den Songs werden hingegen mit dem Feldstandard von zwei Sekunden Pause überschrieben, weil der Vorteil einer solchen Modifikation den Anwesenden nicht einleuchtet (Z. 1255-1269).

So wie die Publikationen im gewählten Genre passfähig sein müssen, d.h., vom Klangbild nicht völlig herausfallen aber gleichzeitig nicht generisch erscheinen sollen, müssen sie zwecks Nachvollziehbarkeit und Zuordnung für Distributoren und Konsumenten kohärent wirken. Dieser zu definierende, gemeinsame Nenner von Songs einer Formation ermöglicht erst die Einnahme einer Position, zu der andere Akteure des Feldes sich verhalten können. Die Relevanz dieser Entscheidungen kann einfach demonstriert werden, wenn man sich vorstellt, dass eine Band mal deutsche, mal englische Texte verwendet oder nach einem Rock-Song einen Jazz-Standard herausbringt.⁷⁴⁵ Jene Frage nach Kohärenz des Oeuvres ist eine inner- sowie außerhalb des Studios ständig zu führender Diskussion und prägt maßgeblich die Entstehung, Durchsetzung und Akzeptanz von Ideen. Auf klanglicher Ebene wird dieser Sachverhalt bereits im Studio P kurz thematisiert, als die von Produzent Oliver vorgeschlagenen Modifikationen den Song „Bird“ von einem live als Alternative-Rock mit schweren Gitarren gespielten Song hin zu einer hell klingenden, recht fröhlich groovenden (Z. 245-262, 380-389) „Gummibärchen-Pop-Nummer“ – so die Bezeichnung bandintern nach den Sessions – verändern. Nicht nur im Gesamtkonzept der Band und EP sticht dieser Song hervor, auch im Song selbst gibt es mit dem starken Bruch zum mittleren Noise-Part einen starken Kontrast, der bezüglich besagter Kohärenz von mir als bedenklich eingestuft wird, obwohl Oliver mich – wirkliche Alternativen gibt es zu diesem Zeitpunkt ohnehin nicht – von dieser Variante letztendlich überzeugt (Z. 365-398). Auf der technisch-klanglichen Ebene fokussiert Produzent Yves neben dem Angleichen der empfundenen Lautstärken eben jene Aspekte der publi-

⁷⁴⁵ So ein gezielter Bruch mit Erwartungen kann – wie Jazzexkurse von Pop-Künstlern zeigen – vorteilhaft sein, erfordert aber eine zuvor etablierte, konsolidierte Position und Positionierung im Feld der populären Musikproduktion.

kationsinternen Kohärenz, sei es das zu breite Klavier bei den Balladen (Z. 686-691, 766-773), die Qualität des Gesamtklangs der Titel untereinander – Anlass für Olivers Ärger wegen wahrgenommener Mängel beim Song „Sane“ (Z. 841-855) – oder der Bassbereich, welcher „ne Einheit ergeben“ solle (Z. 1022-1026).

Bei allem Lob für die Produktion kann Produzent Yves uns allerdings auch nicht weiterhelfen, als es um die Etablierung einer Präsenz der Formation und ihrer Publikationen geht. Momentan sei es „alles sehr schwer“ und das lange aufgebaute Projekt mit Till gäbe er jetzt an einen Verlag ab (Z. 875 f.), mit dem er sich auf eine Ausrichtung mit hauptsächlich lustigen Songs und einigen traurigen Nummern geeinigt hätte, nachdem Till und er sich bewusst gegen diverse Angebote aus dem Schlagerbereich entschieden hätten (Z. 637-649). Seine Ausführungen zu einem seiner neuen Projekte machen deutlich, wie wichtig die nichtklanglichen Aspekte für die Positionierung sind, denn er fragt Oliver und mich nach Musikerinnen im Alter von 25 bis 40 Jahren. Am liebsten würde er für eine Sängerin, mit der er Material erarbeitet hat, eine komplett weibliche Formation zusammenstellen. Die gängige Variante einer Frontfrau mit erfahrener, männlicher Band im Rücken sei zwar möglich, ihm schwebte jedoch eine rein weibliche Band vor (Z. 815-838). Eine Positionierung nur mit Klangkonfigurationen ist in seinen Augen wenig erfolgversprechend, man würde ein Konzept benötigen, was einen von anderen Formationen absondere, in diesem Fall wäre es ein „Augending“, denn eine Rockband nur aus Frauen erscheint ihm als relativ unüblich. Man habe dann neben den Klangkonfigurationen „irgendwie so was in petto“ (Z. 865-871).

Solche Konzepte sind im Studio E überhaupt nicht vertreten und so reduzieren sich die Positionierungsversuche auf die klanglich-technischen Aspekte: Zu viel oder zu wenig Klavier, Herstellen einer Dramaturgie durch Klangebenen trotz begrenzter Anzahl von Instrumenten, möglichst hohe Qualität der Quellsignale oder die Entscheidung für die reduzierte Variante ohne zusätzliche Perkussion (S. 178-182). Gedankengänge abseits einer losen Verortung des Songs im Bereich Singer-Songwriter finden, primär wegen der diffusen Rollenverteilung, nicht statt.

Anders, wenn auch fluktuierend, gestaltet sich das Selbstverständnis der im Studio P und TL handelnden Akteure. Die durch die identifizierten Probleme veränderte Rollenverteilung im Studio P kann nachgezeichnet werden, indem man die Überraschung von Bassist Max darüber, dass Oliver uns „richtig produziert“ (S. 145), mit den Versuchen meiner Orientierung entlang der vorproduzierten Demos kombiniert (Z. 131-151, 235-241): Eigentlich war der Gedanke, anhand der selbst angefertigten Demos einen präzisen Ablaufplan befolgen zu können und diese – nur mit deutlich besseren Klangsignalen – zu reproduzieren. Deswegen sind

die Diskussionen um Lage und Voicing des Klaviers zwischen Oliver und mir so wichtig, entscheiden sie doch darüber, inwiefern in der Vorbereitung der Session von Seiten der Band Fehler gemacht wurden, die nun zu einer wahrscheinlichen Abgabe der Weisungsbefugnisse führen (Z. 53-72). Die Positionierungen innerhalb des Studios bewegen sich also weg von der Idee einer Umsetzung der Musikerideen durch einen Ausführenden hin zur Umsetzung der Ideen des ehemaligen Ausführenden durch die Musiker sowie der Selektion von deren Ideen (Z. 152-165) und Anweisungen zum weiteren Vorgehen (Z. 193-225).

Einige weitere, lose Hinweise bezüglich des Selbstverständnisses von Akteuren in verschiedenen Situationen sind der TL-Session zu entnehmen. Yves' Reaktion hinsichtlich der Forderung nach mehr „urban“ (Z. 592-595, 609 f.) in einem seiner Songs verdeutlicht seine Position innerhalb des Studios und der kreativen Prozesse. Er begreift sich als Ermöglicher und verzichtet in der Hoffnung auf zukünftige Erlöse auf gegenwärtig adäquate Bezahlungen (Z. 1309-1316) und ist stark in generierende Vorgängen involviert, bei denen er sich gerne inspirieren lasse, aber nicht plagiiere, denn das würde mit seinem Selbstverständnis als Kreativschaffender kollidieren (S. 170). Demzufolge greift er in die Mischung von Oliver nur dort ein, wo er technische Probleme sieht, weil er dessen Ideen und Vorstellungen respektiert, formuliert maximal noch unterstützende Vorschläge wie z.B. das Fade-In beim Song „Hurricane“ (Z. 1270-1284). Die Differenzierung zwischen technisch-klanglichen Bezugspunkten und klanglich-diskursiven (Selbst-)Verortungen könnten nicht alle seine Projektpartner nachvollziehen (Z. 707-713), daher sein Vorwegnehmen unserer möglichen diesbezüglichen Verwirrung. Dieses Selbstverständnis als Akteur, der mit Künstlern über lange Zeit und nur mäßig bezahlt gemeinsam deren Vorstellungen umsetzt und sie auf ein technisch-klanglich konkurrenzfähiges Niveau hebt sowie im Zuge dessen deren Anschlussfähigkeit herzustellen sucht, kollidiert deutlich mit dem beschriebenen Versuch externer Akteure, nach Monaten oder Jahren der kreativen Arbeit einen vermeintlich wichtigen Diskurs des „Urbanen“ oder Hinweise zu Spielweisen einzelner Instrumente zwecks Profitmaximierung einzubringen. Yves' ablehnende Reaktion lässt eine Verortung eher auf Seiten der künstlerisch-kreativen, weniger netzwerkend-wirtschaftlichen Interpretation seiner Rolle zu, er scheint mehr ein Verbündeter der Künstler gegen die Label-Vorstellung als deren Vertreter im Studio zu sein (Z. 587-616).

2.5.5 Diskurse – „Urban“ versus „funky“, „Classic-Rock“ versus „Indie“ und nicht „luschig“, aber auch kein „Brett“

Die beschriebenen Prozesse und anvisierten Positionierungen werden vor allem von den Versuchen der Konstruktion einer internen Wahrheit durch zahlreiche Klassifikationen strukturiert, welche das zu publizierende Resultat intern und extern vertretbar erscheinen lassen und ein Weiterfunktionieren im Feld weitgehend unabhängig vom Erfolg der Publikation ermöglichen, denn an der Qualität des Produkts kann es bei der erfolgreichen Konstruktion dieser Wahrheit in der Rezeption der beteiligten Akteure schließlich nicht liegen. Damit verbunden sind die Evokationen von Deutungsmustern, auf die man sich zwecks Positionierung entweder bezieht oder von denen man sich abgrenzt. Die weiteren, inzwischen teilweise bekannten und typischen Diskurse sind jene der Verbalisierung von Klang, um die Kommunikation über diesen überhaupt ermöglichen zu können, die narrative Struktur der zu beseitigenden Widersprüche zwischen „live“ und „Studio“ sowie der nur im Studio relevante Gegensatz von analoger und digitaler Technik.

Natürlich ist das Evozieren von „analogem“ Klang als Qualitätsmerkmal verflochten mit jener Suche und Konstruktion einer internen Zufriedenheit. Da es sich indes um einen spezifisch studiointernen Diskurs handelt, der zudem nur während der Session im Studio TL explizit zur Sprache kam, separiere ich diesen. Das Hinzufügen eines gut klingenden, „analogen Sound[s]“ (Z. 525 f.) gegenüber „viel zu gut [...] zu digital, so total fein“ klingenden Plug-ins (Z. 537 f.) ist für Yves dann auch ein wichtiger Teil seiner Nachbearbeitung. Produktionen, die ausschließlich digital entstanden seien, würde er dementsprechend über einen Vorverstärker laufen lassen, um jenen analogen Klang zu erhalten (Z. 546 f.). Oliver wiederum hat mit derartigen Veränderungen ebenfalls experimentiert, allerdings hätte die von ihm verwendete Bandmaschine trotz der vorteilhaften Modifikationen des Klangs ein Brummen hinzugefügt, welches dann doch inakzeptabel – eine Klassifikation der technischen Vertretbarkeit – gewesen wäre. Überhaupt sei der entstandene Klang seiner Meinung nach etwas zu „old-school“ gewesen (Z. 548-552). Die grundsätzliche Idee greift Yves indes später auf, als bei „Sane“ beide Produzenten versuchen, mittels einer Bandmaschinensimulation den Klang einer Bandsättigung in die Produktion zu integrieren. Eine „leichte Verzerrung, so ein bisschen Schmutz“ sei in diesem Moment dann gewünscht und vorteilhaft (Z. 1224-1228), obwohl der gesamte Aufnahmeprozess zuvor darauf abzielte, derartige Klangeffekte oder -artefakte zu vermeiden. Letztendlich gewinnt jene Neigung zur technischen Transparenz und der Sauberkeit der Signale/Mixe dann doch, denn das Brummen der eigentlich besser klingenden Band-

maschinensimulation ist beiden Produzenten doch zu stark, es wird am Ende eine andere Bandsättigung mit etwas weniger Rauschen ausgewählt (S. 172). Bemerkenswert ist an all diesen Alltagsdiskursen das Spannungsverhältnis zwischen technischen Möglichkeiten brillanter, absolut sauberer Signale und dem letztendlich gewünschten Höreindruck, der jene gezielt eliminierten Klangartefakte oder -färbungen der analogen Technik doch wieder zu integrieren sucht und somit ein Balancieren zwischen der Verwendung neuester Geräte und Software bei Erhaltung für gut befundener Klangeindrücke eigentlich überholten Outboards bzw. Equipments verlangt, ohne jedoch zu weit in die Vergangenheit zu gehen, da die Produktion sonst nicht modern genug klänge. Wenn Oliver also von „old-school“ (Z. 552) spricht, bezieht er sich – ähnlich wie Yves in Kapitel 2.2 bzw. 6.1 – auf den Klang ehemals sehr erfolgreicher, inzwischen kanonisierter und dadurch noch immer präsenter Publikationen der Rockgeschichte, welche mittels einer derartigen Klangveränderung der gegenwärtigen Produktion als Bezugspunkte hervortreten und eine Einordnung in diesen Bereich des zeitlich distanzierten, tradierten bzw. „klassischen“ – deswegen „Classic“ – Rocks begünstigen würden. Dies wäre weder hinsichtlich der abweichenden instrumentalen Besetzung noch in Bezug auf die davon differierenden klanglichen Strukturen vorteilhaft für die Band. Immerhin evoziert Oliver in verschiedenen Momenten „Classic“ oder „Hard-Rock“ als Gegenentwürfe zu dem, was er sich für diese vorstelle. Unisono durchgeführte Kicks seien ebenso unpassend für die Verortung des Bandsounds wie schwere Power-Chord-Gitarren und eben eine überdeutliche Bandsättigung (Z. 260 f., 309-312, 367-369, 548-552). Es ist eine eigentümliche Melange aus Rückbesinnung auf Klangaufzeichnungsprozesse und deren – abgeschwächte, da modifizierbare – Nebeneffekte aus vergangenen Dekaden, um sich gleichzeitig von jenen durch diese Prozesse aufgezeichneten Klangkonfigurationen zu distanzieren – man will so klingen, aber man will nicht *tatsächlich* so klingen, um es überspitzt zu formulieren. Es handelt sich letztendlich um jenen Vorgang, in welchem nach BOURDIEU die akkumulierte Feldgeschichte prä-determiniere, was basierend auf ihr überhaupt neu sein könne.⁷⁴⁶ Nur sind in diesen Zusammenhängen Überbleibsel der analogen Technik, also Aufzeichnung und Reproduktion, genrespezifisch als bewahrenswert deklariert, d.h., die Ablehnung sowie Herausforderung alter Werte spielt sich sehr begrenzt vor allem im Bereich der Struktur des klanglichen Materials ab. Das von den Akteuren hier ungefähr geteilte Wissen bezüglich der Assoziationen bestimmter Klangkonfigurationen mit altbekannten Rock-Songs, zirkuliert durch entsprechende Medienkanäle wie Radio, Print- und online-Zeitschriften oder den simplen Griff in den Plattenschank der Eltern, und anderer Songs modernerer Stile bedingt die Abläufe der Zuschrei-

⁷⁴⁶ BOURDIEU, Regeln, S. 371-378.

bungen von Phänomenen und deren darauf basierenden Klassifikationen. Die gewünschte Selbstverortung der Band bzw. der sie repräsentierenden anwesenden Akteure als differierend von diesen kanonisierten Positionen gereicht der Durchsetzungsfähigkeit von Olivers Vorschlägen definitiv zum Vorteil.

Die fehlende Übereinstimmung der Wissensstrukturen von Yves und dem A&R-Mann des Major-Labels führt daher zur Ablehnung von „urban“-Einflüssen, denn jenes Deutungsmuster ist für Yves offenbar zu diffus, zudem von ihm negativ bewertet und kann von seinem Ansprechpartner auch nicht weiter präzisiert werden. Anders gestaltet sich in diesem Zusammenhang der Verweis auf das Deutungsmuster „funky“, welches in seiner Interpretation und der Zuschreibung von Phänomenen offenbar mit Yves' Wahrnehmung von Modifikationsoptionen übereinstimmt (Z. 587-614, 1146-1150). Eigentlich handelt es sich bei beiden Begriffen um zu verhandelnde Deutungsmuster des Feldes, die von jenen sie Erzeugenden via Zuschreibungen mit Inhalten angefüllt werden müssen, jedoch einen vergleichbaren Wissensstand bzw. eine ähnliche Bewertung benötigen, um zu funktionieren. Die Prozesse der An- bzw. Abgleichung von Wissensstrukturen und Zielstellungen vollziehen sich während der gemeinsamen Studioarbeit sukzessive. Es ist deswegen nicht verwunderlich, wenn ein externer Akteur ohne Kenntnis diese Abläufe mit seinen Formulierungen auf Widerstand trifft. Dass allerdings jener externe Akteur trotzdem ggf. derjenige ist, welcher zufriedengestellt werden muss, ist die immer präsente Krux dieser plattenindustriellen Vorgänge. Es überrascht daher auch nicht, dass nur einer der A&R-Leute Feedback gegeben habe (Z. 601-605), welches für Yves von Gewinn sei, immerhin hat keiner dieser Akteure jene langwierigen Prozesse mit ihren Aus- und Einschließungen von Optionen begleitet, die jede Produktion prägen. Abseits von Zustimmung können sich diese Akteure von Yves' Standpunkt aus eigentlich nur „verpeilt“ (Z. 598) äußern. Hinweise oder Wünsche, die der zwischenzeitlich gewonnenen inneren Wahrheit, Zufriedenheit und eigenen Ideologie zuwiderlaufen, müssen fast zwangsläufig abgelehnt werden, würde ihre Akzeptanz doch die eigene Arbeit, langwierig verhandelte Diskurse und dann getroffene Entscheidungen schließlich nachträglich in Frage stellen.

Wie Stück für Stück jene Wahrheit und Zufriedenheit konstruiert wird, welche schwierigen Prozesse durchlaufen werden und wie zahllose, zwischen den Akteuren ausgetauschte Alltagsdiskurse das Endergebnis prägen können, demonstrieren die Sessions in den Studios P und TL. Die Infragestellung bandintern bereits akzeptierter Elemente in zentralen Passagen von Songs durch Oliver zeigt dies in aller Deutlichkeit: Die negative Bewertung der Konzeption und bisherigen Durchführung von Elementen seinerseits verändert durch die mittels seiner Kompetenzen etablierten Weisungsbefugnisse und das Wissen um zunehmende techni-

sche Hürden im Rahmen begrenzter Mittel die Rollenverteilung, ergo die Klangkonfigurationen, und führt zur Durchsetzung seiner Anliegen durch den indirekten Verweis auf herrschende Diskurse klanglicher Transparenz. Wenn es z.B. bereits mit einigen der vorgesehenen Elemente nicht definiert und sauber klänge, könne dieser Weg nicht einfach weiter besritten werden (Z. 130-138). Die „Transparenz“ als zu erreichendes und zu erhaltendes Ziel strukturiert weiterhin das Zurückgreifen auf nur im Studio mögliche Vorgehensweisen, etwa das Ausfaden einer Gitarre zugunsten eines Drumbreaks (S. 131) oder das isolierte Hören von Gitarrenvoicings und -spielweisen sowie deren Veränderung in diesem Sinne; Modifikationen, die sich wegen ihrer Bewertung bis in die Live-Situation auswirken (Z. 219-225). Selbst ein erstes Scheitern dieser Vorgehensweise verstärkt jenes Bestreben nur, man müsse im Sinne der Transparenz noch weniger „Dampf“ fahren (Z. 231), die Gitarren noch „krasser“, „heller“, „cleaner“, also sauberer, manifestieren (Z. 245 f.). Wenig überraschend sind es dann die derart den geläufigen, präsenten Beispielen folgenden Gitarrenaufnahmen, welche von Oliver, Gitarrist Jonas und mir als der richtige Weg gesehen werden und daraus folgend den Song deutlich prägen, wobei erneut ein Widerspruch in Form der Bewertung von „kühleren“ Gitarrenklängen gegenüber einer diffusen „Wärme“ zu bewältigen ist (S. 136 f.). Diese empfundene „Wärme“ entsteht oftmals durch das Verzerren der Signale, eine Vorgehensweise, welche sukzessive aus der Produktion dieses Songs verbannt wurde und deren Substitution einmal mehr nur von Oliver geleistet werden kann. Welche Signale und Signalketten ihre Zwecke erfüllen, bewertet somit durchgehend er, selbst wenn andere Meinungen vorhanden sind – jene haben nur deutlich geringeres Gewicht (Z. 280-285). Deshalb strukturieren die Einschätzung eines Signals als zu „dumpf“, obwohl Gitarrist Jonas eigentlich zufrieden ist, oder das Ergebnis von Olivers Anstrengungen als „cool“, obwohl ich noch immer Bedenken habe (Z. 322-324), das weitere Vorgehen.

Gewissermaßen folgt der Bewertungsprozess – in diesem konkreten Fall besonders deutlich – einer Art von Zirkularität, schließlich setzt Oliver durch seine Bewertungen primär von ihm generierte Ideen um, die er dementsprechend auch mag. In Kombination mit den begrenzten zeitlichen Optionen und dem kompositorischen Material kann die Klassifikation also eigentlich nur in diesem Sinne ausfallen, schließlich gibt in dieser Phase keinen Plan B. Damit ist nicht gemeint, das selbst vorgebrachte Ideen automatisch als zielführend akzeptiert werden, doch die Wahrscheinlichkeit, Ideen, welche eigenen Präferenzen entspringen, dann in ihrer technisch-klanglichen Umsetzung tatsächlich gegenüber anderen, den eigenen Präferenzen nicht entsprechenden Varianten zu bevorzugen, ist höher. So lässt sich Jonas’ und meine Ratlosigkeit beim ersten Hören der Vorschläge Olivers erklären, denn unsere Hörgewohnheit und

das Verständnis des Songs sind geprägt von schweren Gitarren, während Oliver gezielt auf jene Elemente achtet, die er selbst konzipiert hat. Seine Aussage, es geschehe schon in etwa das, was er sich vorstelle und der Song werde nun spannender und damit besser, erzeugt wieder ein Stück interne Wahrheit – obwohl das Verbalisieren dessen, was da geschieht, keinem von uns gelingt: „subtil“ und „da [macht] sich n bisschen was“ sind das Höchste der Gefühle –, der Jonas und ich uns dann, trotz bereits vorgebrachter Bedenken bezüglich der Songkohärenz, denen Oliver widerspricht, aus obengenannten Gründen anschließen (Z. 364-387). Überhaupt ist die mit der Akzeptanz des Transparenz-Diskurses einhergehende Umdeutung verschiedener Klänge bemerkenswert. Gewollt sind nun „weniger Dampf“, „softe“ durch „cleane“ Gitarren, deren Klang am Ende insgesamt „kühler“ wirke (Z. 231, 245-248) – eine eher ungewöhnliche Zielstellung einer Rockproduktion, welche sogleich kompensiert werden muss: nicht verzerrt und dafür sauber, aber bitte warm vom Klangeindruck.

Inwiefern derart sprachlich gefärbte und herbeigeführte Entscheidungen während der Abläufe Bestand haben, ist oft mehr als fraglich, wodurch die permanente Verstärkung durch positive Bewertung der vorgeschlagenen Veränderungen sowie positive Sprache nötig sind, um die Produktion voranzutreiben; eine wichtige Funktion der Produzentenrolle. Dass es auch anders verlaufen kann und vermeintlich fixierte Auswahlen immer wieder durch Verhandlungen zwischen den Akteuren revidiert werden, wird in der Auseinandersetzung mit der Spielweise der Hook-Gitarre in „Bird“ ersichtlich. Zuerst als Teil des Problems identifiziert (Z. 85-92), anschließend in der Spielweise modifiziert (Z. 400-420) und die abgedämpfte Version teilweise als Lösung akzeptiert, nur um schließlich doch die ursprüngliche, offene Spielweise als beste Variante zu bewerten und jenes Element, wegen dessen versuchter Einbringung in den Mix der ganze Aufwand betrieben wird, als störend zu deklarieren (Z. 424-466). Anschließend entscheidet sich Oliver im Sinne der Transparenz, hier als „aufgeräumter“ (Z. 464 f.) bezeichnet, dann doch wieder für die abgedämpfte Variante, die sich spieltechnisch aufgrund des ständigen Schwingens ungewollter Saiten als enorm herausfordernd erweist; nach einigem Hören dieser nun vermeintlich besten Variante erfolgt erneut eine Rolle rückwärts hin zur ursprünglichen Spielweise (S. 144). Zwar scheint das Problem der Frequenzkollisionen noch immer nicht vollständig beseitigt zu sein, Oliver macht es zu seiner Verärgerung und Verwirrung noch immer aus (Z. 472-474), aber der gesamte Prozess, der eigentlich darin bestand, einmal im Zickzack komplett im Kreis zu laufen, ermöglicht doch das Voranschreiten und Akzeptieren dieser Version mittels der Gewissheit, alle verfügbaren Optionen anhand des erneuten Einsatzes zusätzlicher Ressourcen und Kompetenzen ausgeschöpft zu haben. Jeder Kritik könnte nun mit dem Wissen begegnet werden, dass das Problem in der konkreten Si-

tuation nicht besser zu lösen war, womit die Wahrheit eines diesbezüglich situativ-optimalen, wenn schon nicht objektiv technisch-klanglich perfekten Resultats erzeugt wird. Um jenes in solchen Momenten fragile Konstrukt nicht zu gefährden, müssen ehemals zentrale Ideen wie das Klavier aufgegeben (S. 145) und zusätzliche, potentiell problematische Elemente zumindest infrage gestellt werden (Z. 480-485). Die zahllosen Optionen und Versuche im Studio führen gewissermaßen zum Ziel, auch wenn das dann erreichte mitunter nicht das ursprünglich angestrebte ist. In diesem Fall ist die Klavierspur jene zentrale Idee, welche den gesamten Song erst hervorbrachte und dementsprechend von der Band als zentral angesehen wird. Das Festhalten an solchen gewachsenen Ideen trotz technisch-klanglicher Einwände ist wohl unter anderem gemeint, wenn Produzenten davon sprechen, dass Musiker sich nur schwer von ihren Songvorstellungen und Ideen lösen könnten.⁷⁴⁷ Die tatsächliche Pointe liegt allerdings in der von Oliver deutlich später, im Rahmen der Vorbereitung einer weiteren gemeinsamen Produktion, formulierten Feststellung, dass er immer davon ausgegangen sei, es würde sich bei diesem Track um einen Gitarrensong handeln. Eine Annahme, die von keinem Akteur explizit formuliert, zugleich nie ausgeschlossen und somit seiner Deutung überlassen wurde. Hätte die Band den Track als Klaviersong deklariert, wäre die Produktion des Songs mit deutlich anderen Schwerpunkten verlaufen, so Olivers Vermutung. Die von ihm vorgenommene, indirekte Gleichsetzung von „Rock“ in allen Spielarten des Genres mit „den Song prägenden Gitarren“, ein Deutungsmuster mit spezifischer, durch zahllose präsente Publikationen zugeschriebenen Eigenschaften⁷⁴⁸, strukturiert also in Form der Entscheidungsfindung von Oliver unausgesprochen die gesamte Session und schließt bestimmte Optionen der Wegbeschreibung im Studio aus.

Ist der Weg indes einmal festgelegt, haben die Erkenntnisse Auswirkungen bis auf die Bühne; die Vorgabe durch Studioprozesse, was live zu geschehen habe, vollzieht sich hier mittels der sukzessiven Beseitigung der „Mucker-Freiheiten“ (Z. 228-230). Der umgekehrte Einfluss in Form von Back-Vocals durch den Bassisten, also das Einbringen der Live-Situation in die Studioproduktion (S. 133), wird hingegen als technisch-klanglich unzureichend bewertet und mittels Vokal-Layern entsprechend verändert. Jene Unzulänglichkeiten wären live vielleicht tolerierbar, sind in der Studioumgebung jedoch mehr ein Ärgernis.

Abhängig von solchen Bewertungen durch die technisch versierten Akteure ist z.B. auch die Verwendung höherer als üblicher Auflösungsraten, die mit größeren Anforderungen an die Technik und dadurch einer Einschränkung in der Anzahl der zu verwendenden Spuren ein-

⁷⁴⁷ HOWLETT, Producer.

⁷⁴⁸ Das ist z.B. deswegen spannend, weil deutlich weniger gitarrenlastige Bands wie z.B. Coldplay oder Keane auch unter der Bezeichnung „Rock“ firmieren.

hergehen. Obwohl eine von Yves und Oliver anerkannte Koryphäe konstatiert, die Klangqualität nehme durch dieses Vorgehen zu, können beide keinen wirklichen Unterschied ausmachen, der die höheren technischen Anforderungen legitimieren würde. Somit ist jene Option, die auf dieser Klassifikation basiert, ebenfalls bis auf weiteres gestrichen. Yves nehme nach eigener Aussage „generell auf 44.1 [kHz] auf“ (Z. 744-762) und Oliver verzichtet nach diesem Experiment bei nachfolgenden Produktionen angesichts des technischen Aufwands gleichfalls auf dieses Vorgehen. Jenes Klassifizieren fernab der Kompetenzen und Einflussmöglichkeiten der aufgezeichneten Musiker setzt sich bei verschiedenen Aspekten fort: Überbreite Gitarren seien trotz ihrer nachteiligen Beeinflussung des Monobildes bei einem Song wünschenswert, d.h., der Effekt eines beeindruckenden Stereobildes überschreibt jene technischen Defizite der Monomischung – auf Mobiltelefonen wird der Song demnach wenig hermachen, was auch eine Form der Positionierung darstellt (Z. 802-812). Der Diskurs der Transparenz wird von Oliver weiterverfolgt und jene Änderungen Yves' an den Songs, welche diese unterstützen, werden daher für gut befunden (Z. 1049-1054). Genaugenommen verstärkt ein solches Verhalten die Stabilität und Präsenz jenes Diskurses, dessen Gegenentwürfe jene der „Lo-Fi“-Ästhetik – z.B. der bewusste Verzicht auf klare oder separierte Signale – darstellen, für das weitere Schaffen der Band und somit potentiell für einen großen Teil des Feldes. Die Übernahme dieser Herangehensweise kann von Nachteil sein, positioniert sie die Produktion doch im Bereich von Großproduktionen, deren technisch-finanziellen sowie personellen Einsatzmöglichkeiten um ein vielfaches höher liegen als in diesem Projekt, wie die gewählten Bezugspunkte „Muse“, „Alex Clare“ oder „U2“ verdeutlichen.

Daraus resultieren letztendlich die Bestrebungen, Differenzen zu erzeugen, indem bestimmte Elemente jener Großproduktionen als inadäquat bewertet werden. Die Klassifikation der Muse-Mischung als zu dominiert vom Schlagzeug und zu sehr verstärkt im Bereich zwei kHz stellt nichts weiter dar als eine Kombination aus individuellen, gewachsenen Präferenzen und dem Wissen um eine notwendige Abgrenzung, die eine mehr oder weniger eigenständige Position etablieren kann (Z. 1069-1085). Vermeintliche Regeln existieren, um angesichts differierender Vorstellungen gebrochen zu werden. Deswegen konstruieren Yves und Oliver anstatt der besagten zwei kHz für einen dahingehend schwierigen Song einen ihrer Ansicht nach etwas abenteuerlichen EQ, welcher für beide Produzenten indes seinen Zweck erfüllt: Ein unaufdringlicher Hi-Fi-Klangeindruck (Z. 1157-1186). Dort, wo Präferenzen und präsente Publikationen sich decken, wird hingegen nach Kräften angeglichen: Die etwas anders klingenden, nicht ganz so brilliant klingenden Vocals werden von Yves als im Vergleich zu einem präsenten Song als „luschig“ bezeichnet und entsprechend verändert (S. 169). Wenn dann am

Ende der Session Yves und Oliver ihre allgemeine Zufriedenheit mit dem Ergebnis konstatieren, führt auch hier eine wilde Mischung aus akzeptierten, modifizierten und abgelehnten Elementen präsender Publikationen mittels deren Klassifikationen und Zuschreibungen zum Ziel: Die Stimme ist nun nicht mehr „luschig“, EQs sind nicht so schmerzhaft wie bei Muse und mitunter recht ungewöhnlich gesetzt, Drums mehr in die Mischung gezogen, Gitarren dafür überbreit und präsent zulasten der Monomischung, die Mixe generell aufgeräumter und dadurch transparenter, alle Klaviersongs zugunsten der Gitarrensongs in ihrer Stereobreite verringert, die Songs insgesamt sehr laut, aber nicht zu laut – also kein „Brett“, in dem alle Passagen nahezu gleich klingen (Z. 728) – , gleichzeitig sind die Ergebnisse trotz aller Veränderungen noch als Olivers Mischungen von ihm selbst zu erkennen, die Songs haben einen – wie auch immer genau definierten – analogen Sound; und das sind nur jene Elemente, die explizit benannt sowie verhandelt wurden. Am Ende dieser Entscheidungsbäume steht im günstigsten Fall die kollektive Zufriedenheit, verstärkt durch positive Werturteile. So auch hier, denn die fertigen Songs klingen nach Yves‘ Meinung trotz geringeren Einsatzes besser als Produktionen der Band „U2“ (Z. 1220-1223).

In solchen Situationen kristallisiert sich die Relevanz der internen Wahrheit für die Akteure und ihre Irrelevanz außerhalb des Studios heraus. Schließlich denken kurz danach beide Produzenten darüber nach, von welchem berühmten Song sich ein gewählter Bezugssong Ideen entliehen habe (S. 171). Hier wird klar, wie unwichtig die Originalität der klanglichen Konstruktionen ist und wegen der nur begrenzten tonal-harmonisch-rhythmischen Optionen eines seit Jahrhunderten bestellten Klangraums auch nur sein kann. Es ist merkwürdig, wenn drei Akteure sich gegenseitig der Qualität der gemeinsamen Produktion versichern, obwohl allen klar ist (?), dass jene konstruierte Qualität außerhalb des Studios höchstwahrscheinlich keinerlei Relevanz haben wird, schon alleine, weil die distribuierenden Partner für einen massenhaften Vertrieb und Konsum (noch) nicht existieren. Der hauptsächliche Grund für dieses Vorgehen ist jene zirkuläre Selbstbestätigung, welche den mit hoher Wahrscheinlichkeit ausbleibenden Erfolg derartiger Projekte für alle Beteiligten und die weitere Aktivität im Feld erträglich macht, denn eigentlich sei das Produkt doch sogar besser als jene Erzeugnisse einer weltberühmten und erfolgreichen Band – eine nur sehr begrenzt zirkulierende Bewertung.

Abschließend sei auf zwei eher amüsante Fakten verwiesen, welche die semantische Breite von Sprache innerhalb des Studios aber einmal mehr verdeutlichen: Jene mannigfaltigen Prozesse und das wilde Durcheinander von Entscheidungsfindungen in größeren und kleineren Rahmen fasst Yves für sich unter dem anglo-amerikanischen Terminus „pimpen“ zusammen. Der Witz dieser Wortverwendung ist zunächst, dass sowohl Oliver und ich aufgrund unserer

ähnlichen Wissensstrukturen verstehen, dass damit eine Veränderung und Verbesserung des bestehenden Materials gemeint ist, d.h., gesamte Songs können „aufgepimpt“ (Z. 667) werden oder eben auch nur ein bestimmter Frequenzbereich oder Vocals (Z. 1107 f., 1224 f.). Die Pointe liegt jedoch darin, dass jene Verbesserungen stets vom zu verhandelnden Ziel der Positionierung abhängig sind, d.h., die Aussage der Verbesserung ist stets relativ und teilt letztendlich nur mit, dass irgendetwas bezogen auf irgendwelche Bezugspunkte, die sich stets verändern können, geschehen wird und trotzdem akzeptieren Oliver und ich diese eigentlich völlig diffuse Aussage als hinreichend erklärend, was durch den Charakter des Feldes zu erklären ist: Es müsse „halt gut kling[en]“ (Z. 662-668) – was immer das genau heißen mag.

Ähnlich schillernd sind andere Begriffe der Verbalisierung und parallelen Bewertung von Klang und es ist zwar nicht überraschend, aber durchaus sonderbar, wenn identische Bezeichnungen in verschiedenen Zusammenhängen differierende Klangkonfigurationen beschreiben und bewerten. War es in den vorangegangenen Kapiteln die Aussage, dass der erste Song eines Albums „knallen“ müsse, welche im Vergleich einer Indie-Rock-Band mit einer Jazz-Formation sehr unterschiedliche diesbezügliche Bedeutungen hat, taucht hier die Bezeichnung „crisp“ als erwünschter Klangeindruck auf (Z. 688 f.), welcher die Verwendung bestimmter Gerätschaften legitimiert. „Crisp“ wurde im Studio FSC hingegen mit dem Vokalklang des Pop-Bereichs assoziiert⁷⁴⁹, während die momentane Produktion sich mehr oder weniger eindeutig im Rock-Bereich Position zu verorten sucht. Dadurch wird klar, dass die jeweils vorhandenen Wissensstrukturen und die zu verwendenden Termini zwischen den Akteuren abgestimmt werden müssen, denn wenn dies nicht geschieht und Begrifflichkeiten nicht über das Diffuse hinaus präzisiert werden, wird die gemeinsame Arbeit oder Zielorientierung mindestens erschwert, wenn nicht sogar unmöglich gemacht – daher darf in Yves’ Fall ein Song gerne „funky“, aber auf keinen Fall „urban“ sein.

2.5.6 Zusammenfassung: Von der Unberechenbarkeit der Studioprozesse

Die Studiosituation ist im Laufe der hier beschriebenen Stationen einer Produktion – Vorproduktion, Aufnahme und Mischung sowie Anfertigung des Masters – eine von zahllosen Faktoren geprägte, welche – je nach Anspruch der momentanen Gegebenheiten – Verschiebungen in den die Vorgänge prägenden Hierarchien fördert und erfordert. Individuelle

⁷⁴⁹ Vgl. Anhang 6.3 und 6.4: S.75, 77, 151. Zur Verdeutlichung der diskursiv-semantischen Fluidität und damit verbundenen Skurrilität solcher Termini sei auf den Namen einer Biermarke („The Crisp“) und Bewertungen bzw. Bezeichnungen von Bier als „crisp“ hingewiesen sowie die Nutzung zur Beschreibung grafischer Eindrücke in Computerspielen, „Crisp“.

Kompetenzen und Wissensstrukturen ermöglichen situativ bedingt den Erhalt und Verlust von Weisungsbefugnissen, stets im Bewusstsein der durch Zeit und Zeitlichkeit getriebenen Abläufe, welche die Akteure jede freie Minute nutzen, zusätzliche Zeitaufwendungen legitimieren und Entscheidungen zugunsten oder wider Projekte treffen lassen. Neben der an die Höhe der aufzubringenden finanziellen Ressourcen gekoppelten Zeitressourcen sind es auch hier die Studioarchitektur – durch die Umkehrung der Aufmerksamkeit und räumliche Trennung –, die erzeugte Abhängigkeit durch die hochspezialisierte Arbeitsteilung sowie die (indirekt) auf die präsente Felderzeugnisse verweisende Funktion der zu durchlaufenden Institution „Tonstudio“ im Feld der populären Musikproduktion, welche unter anderem die beobachteten Hierarchien entstehen lassen. All jene Veränderungen im Gefüge zwischen den Akteuren des Studios sind nur mithilfe der oben genannten Durchsetzungsmechanismen zu erzeugen, die allerdings ausschließlich unter Einsatz entsprechender Kompetenzen und Ressourcen wirken können.

Das Zusammenspiel des verfügbaren Einsatzes in Form von finanziellen Aufwendungen, Netzwerken zu anderen Akteuren, instrumentalen und vor allem technischen Kompetenzen mit den partiell durch sie ermöglichten Durchsetzungsmechanismen erzeugt Positionen, die miteinander in verschiedenen Situationen je nach Anforderungen durch den Druck des Feldes (Entscheidungs) Hierarchien bilden müssen, um ein Resultat hervorzubringen, und konstituiert jene Abläufe, die hier als Studioprozesse beobachtet, beschrieben und analysiert wurden. An den beschriebenen Sessions ist die Veränderung zunächst eingenommener und dann zugewiesener Positionen ersichtlich, wenn im Studio E die Klavieraufnahmen von mir geleitet werden, ab dem Moment der technischen Bearbeitung jedoch die Präferenzen des Tontechnikers zählen. Mein pianistisches Wissen strukturiert die Session so lange, wie es um den Erhalt von Klangsignalen dieses Instruments geht, ab dem Moment der finalen Mischung ist meine Position aber zu schwach, um die durch die Mechanismen Zeitplanung, Studioarchitektur und Arbeitsteilung existierende Beziehung, in welcher der Tontechniker mittels seiner technischen Fähigkeiten und als Vertreter des Studios Entscheidungen über meine Parts trifft, zu verändern. Weder der Sänger noch ich können diesem Vorgang etwas entgegensetzen, weil die diesbezüglichen Kompetenzen und repräsentierten finanziellen Investitionen sowie Vernetzungen durch den Studiokomplex die unsrigen deutlich übersteigen.

Im Studio P wandelt Oliver sich vom Ausführenden der von mir repräsentierten Vorstellungen der Band zum massiv eingreifenden Akteur, sobald durch uns bzw. ihn eine technische Unvertretbarkeit konstatiert wird. Die Beziehung zwischen Oliver und mir strukturiert maßgeblich das Geschehen, denn alle weiteren Akteure verfügen über Kompetenzen, die in den

entscheidenden Situationen zu gering ausgeprägt sind, um Oliver oder meine Entscheidungen maßgeblich zu beeinflussen. Solange die von mir vertretenden Klangkonzepte demnach funktionieren, wir uns also im Bereich der Umsetzung der Erzeugnisse meiner Fähigkeiten und meiner Expertise bewegen, liegen die Weisungsbefugnisse bei mir. Sobald das Gebiet der technischen Spezialisierung zur Klangherstellung, -aufzeichnung und -bearbeitung, also der studiospezifischen Arbeitsteilung, betreten wird, übernimmt Oliver zunehmend die Führung der Prozesse, da er über die entsprechend höheren Kompetenzen und umfassenderen Wissensstrukturen für die zeitökonomische Problemlösung in einer für mich ungewohnten Umgebung besitzt.

Im Studio TL findet sich Oliver mangels Vertrautheit mit den ihn umgebenden Rahmenbedingungen freiwillig genau in jener von Musikern sonst erlebten Abhängigkeit wieder, welche er sonst mit zu konstruieren hilft. Er akzeptiert und bestätigt weitgehend das Vorgehen von Yves, weil dessen Tätigkeit in diesem Zusammenhang in seiner Selbstwahrnehmung von ihm nicht so gut ausgeführt werden würde, wie er es für die Produktion als adäquat empfindet, wodurch einmal mehr zahllose Alternativen in dieser konkreten Situation ausgeschlossen werden. Der Grad der technischen Abhängigkeit ist zwar nicht so ausgeprägt wie im Studio E oder P zwischen Musikern und technischem Personal, aber trotzdem deutlich vorhanden, denn analog zu meiner Ratlosigkeit am Pult im Studio P benötigt auch Oliver eine Einweisung in die basalen Funktionen des Studios TL, als er mit Yves die Positionen in dessen Studio tauscht. Die Annahme entsprechender Fähigkeiten bei Yves entspringt einmal der Bewertung eines Probetracks als für alle überzeugend und weiterhin seiner Vernetzung und langjährigen Aktivität im Feld, durch die er Zugriff auf Software, Hardware und Akteure hat, die Oliver und mir sonst verwehrt bliebe. Seine Erfahrung äußert sich z.B. durch die rein visuelle Einschätzung eines Bearbeitungsprozesses als gelungen, wobei angemerkt sei, dass jenes so stark auf auditive Signale ausgelegtes Feld ohnehin erstaunlich viele Bezeichnungen der visuellen Wahrnehmung im Erarbeitungsprozess verwendet.

Bandintern ist meine Position hingegen etabliert durch die Aktivitäten als Komponist und Arrangeur der Songs, als technisch Verantwortlicher für das Bühnengeschehen – Abspielen der Backing-Tracks, In-Ear-Mixe, Vorbereitung der entsprechenden Dateien etc. – sowie durch das Beziehungsnetzwerk, mit dessen Hilfe wir erst in den Vorteil von günstigen Preisen bei hoher Gegenleistung durch Oliver und Yves kommen. Deswegen sind meine Einflussmöglichkeiten größer als jene der anderen Musiker, wenngleich natürlich durch die obengenannten Faktoren beschränkter technischer Kompetenzen begrenzt.

Bis auf wenige Ausnahmen stehen den Studioakteuren selbst aber aus verschiedenen Gründen immer noch Akteure des Feldes mit noch größeren Einsatzmöglichkeiten gegenüber. Im Studio P ist es z.B. durch die Sondersituation des Studiobesitzers bedingt, der über die Ausstattung, Nutzung und Belegung – durch diverse nicht-kommerzielle Workshops und die Senatsförderung in der Annahme von kommerziellen Projekten begrenzt – entscheidet. So werden deutlich hörbare Baumaßnahmen am bzw. im Gebäude zu Zeiten und in derart langen Zeiträumen durchgeführt, dass der Studiobetrieb deutlich beeinträchtigt wird. Produzent Yves wiederum ist abhängig von jenen Akteuren, die eine massenhafte Distribution und damit Konsumtion erst ermöglichen können, wodurch deren Einfluss – das Verhältnis trauriger zu lustiger Songs oder der „urbane“ Sound – auf das Studiogeschehen nicht zu ignorieren ist. Vielleicht müssen die angemerkten Vorstellungen des A&R-Managers nicht eins zu eins umgesetzt werden, wie sein – durch die gemeinsam eingenommene Positionierung mit dem weltweit agierenden und mit Yves kooperierenden Künstler Hannes verstärkter – Widerstand zeigt, indes sind klangliche Veränderungen – in welcher Weise auch immer – trotzdem vonnöten. Über all diesen studiointernen und -externen Akteuren schweben schließlich die präsenten, (gegenwärtig) erfolgreich(er)en Publikationen des Feldes, welche somit die Entscheidungsbäume und Positionierung in Form der akkumulierten und akkumulierenden Feldgeschichte einschränken und prägen. Hierdurch sind die jene Publikationen hervorbringenden, vergleichbar arbeitenden Akteure anderer Studios und Formationen indirekt stets präsent – die Forderung nach mehr „urban“ oder das Vermeiden von zu sehr „old-school“ „Heavy-Rock“-Power-Chords bei gleichzeitiger Beibehaltung typischer Songformen mit Vier-Chord-Loops und Vokaldopplungen können dann die Folge sein – ein Nebeneffekt der erfolgreichen, sozialen Mobilität versprechenden Sequenzen, die von den hier beobachteten Bands und Akteuren ebenfalls angestrebt wird.

Der Grad der Ausprägung des Einsatzes bestimmt deutlich die einnehmbare Position innerhalb des Studios, welche wiederum das Erzeugen von Diskursen zur Einnahme von Positionierungen sowie von diesen ausgehend das erneute Evozieren von Diskursen ermöglicht. Extrembeispiele für die Wechselwirkung von finanziellen Ressourcen, durch Spezialisierung sowie Arbeitsteilung relevanten technischen Fähigkeiten und den daraus resultierenden Verstärkungen präsenter Diskurse, z.B. in Form von zu erreichenden technischen Normen, sind das gesprächsweise auftretende Calyx-Masterstudio – Yves und Oliver schwanken in dessen Bewertung zwischen Ehrfurcht und Amusement –, und die personelle sowie technische Ausstattung von großen Studios als Resultat mehrerer Aufstiegssequenzen, deren Erzeugnisse

nahezu unerreichbare Maßstäbe für den Rest des Feldes in Form ihrer Publikationen setzen würden.

Die weitgehenden Befugnisse in seinen Projekten speisen sich bei Produzent Yves daher gleichfalls aus der Kombination seiner instrumental-technischen Fähigkeiten mit Netzwerken und bereits getätigten Investitionen und der – nun knapp werdenden – finanziellen Ausdauer, diese Projekte langfristig aufzubauen. Demgegenüber ist das Netzwerk von Oliver noch nicht vergleichbar ausgeprägt und erst im Entstehen, denn es fehlt der Anschluss an Distributoren. Überdies schränkt der Kunstgriff der Vermeidung hoher initialer und laufender Kosten seine Planungsoptionen und Profite ein, weswegen er neben der Studioarbeit viel als Live-Tontechniker und -Musiker tourt. Sein Praktikant Arvin kann aufgrund der digitalen Revolution zwar mit geringem Aufwand in das Feld eintreten, wird aber lange Zeit mangels ausgeprägter Kompetenzen, Ressourcen und Netzwerke wenig Erfolgsaussichten und daher keine Relevanz haben. Im Studio E wiederum sind die Kompetenzen des Tontechnikers im instrumentalen Bereich – zumindest für diese Produktion – eindeutig geringer ausgeprägt, womit er keine mit Oliver oder Yves vergleichbare Rolle zu spielen vermag. Das über familiäre Beziehungen existierende Netzwerk und der Zugang zum gut ausgestatteten Studio darüber sind im Zusammenhang einer Low-Budget Amateurproduktion mit zu diesem Zeitpunkt unklarer Perspektive und dem Anmieten des Studios für lediglich einen Tag während der Erarbeitungsprozesse wenig bedeutsam, wenn die Arbeitsteiligkeit ihm die letzten Entscheidungen schließlich doch ermöglicht.

Ausgehend von diesen durch Einsatz und Durchsetzungsmechanismen konstituierten Positionen versuchen die Produzenten mittels zu etablierender oder bereits zuvor etablierter Hierarchien besagte interne Wahrheit, die nach außen als Positionierung im Feld wirken wird, entsprechend ihrer Wissensstruktur entlang zahlloser, durch präsente Diskurse geprägte Alltagsdiskurse zu erzeugen. Dies wiederum hebt durch die – nicht gleichberechtigte – Beteiligung weiterer Akteure und der je nach situativen Anforderungen fluktuierende Verteilung von Weisungsbefugnissen den disparaten, kollektiven Charakter dieser Prozesse hervor. In den beschriebenen und analysierten Sessions ist ein Habitus der Produzenten Oliver und Yves zu erkennen, welcher nicht streng hierarchisch diese Diskrepanzen ausspielt, sondern um die Einbeziehung und Zustimmung der betreuten Musiker wirbt. Mittels der Einsatzmöglichkeiten und durch sie befeuerten Durchsetzungsmechanismen könnte allerdings problemlos der von Musikern oft gefürchtete, begrenzt dominante Produzentenhabitus etabliert werden. Bei der gewählten kooperierenden Arbeitsweise werden entlang der Kompetenz- und Ressourcenstrukturen der Musiker Abstufungen vorgenommen, wie deren geringes Mitspracherecht im

Studio P oder die Entscheidung Yves', eine Gitarrenspur erneut einzuspielen⁷⁵⁰, zeigen. In welcher Art und Weise ihre Entscheidungen dabei mit den Musikerakteuren abgestimmt werden, ist für das Ergebnis im Prinzip unwichtig, da diese auf ihre Kompetenzen für die Lösung der auftretenden Probleme bzw. das Umsetzen von Vorstellungen oder herrschenden Diskursen weitgehend angewiesen sind und Widerspruch mangels eigener Fähigkeiten und Vorschläge zum Abbruch der Zusammenarbeit oder dem Erhalten suboptimaler Ergebnisse führen kann. Die wenigsten Künstler werden und können angesichts des aufgebrauchten Einsatzes ihren Willen durchsetzen wollen, wenn die technisch versierteren Akteure ein deswegen klanglich nicht zufriedenstellendes Ergebnis in Aussicht stellen, selbst wenn sie wie Gitarrist Jonas und ich die vom Produzenten vorgeschlagenen Verbesserungen zunächst gar nicht richtig einordnen können. Es handelt sich schlicht um eine keine Antagonisten hervorbringende Form der Konfliktstrategie, welche durch den Rückgriff auf präsente Diskurse und technische Fähigkeiten bestimmte Entscheidungen trotzdem wahrscheinlich bzw. unwahrscheinlich macht. Dieser freundliche Produktionshabitus, welcher sich mit „*primus inter pares*“ beschreiben lässt, steht zunächst mit den gewachsenen und bereits länger vor den Produktionen existierenden Beziehungen zu beiden Produzenten, deren Wissen um vorhandene – für sie potentiell hilfreiche – Kompetenzen und der Sicherstellung einer zukünftigen Zusammenarbeit in Verbindung. Da sich Yves jedoch ohnehin als Verbündeter der Musiker begreift, ist dieser Arbeitsmodus bzw. dieses Arbeitsklima für ihn selbstverständlich, auch wenn seine Begeisterung je nach Projekt deutlich variiert.⁷⁵¹ Ähnlich greift Oliver vor allem dann ein, wenn die instrumental-kompositorischen Kompetenzen von Formationen nicht genügen, zumindest erzählt er neben der deutlichen Modifikation des hier beschriebenen Projekts des Öfferns von Sessions, in denen er komplette Bläusersätze, Bassspuren oder ganze E-Gitarrensoli programmiert oder zusammengeschnitten habe. Die Freundlichkeit bleibt, aber ebenso bleibt die eher stärkere als weniger starke Strukturierung der Prozesse und klanglichen Erzeugnisse im Studio, wie das deutliche Unterscheiden zwischen Projekten, in die durch die perspektivische Anschlussfähigkeit mehr Einsatz als üblich investiert wird, und reinen Auftragswerken, die zur Finanzierung des Betriebs und der Netzworkebildung bzw. Erhaltung von beidem übernommen werden, durch Yves verdeutlicht.

Jene während dieser Sessions sanfte Verschiebung von Weisungsbefugnissen ist durch das Studio im Prinzip prädestiniert, denn die Anforderungen des Feldes der populären Musikproduktion an die Klangkonfigurationen ihrer Akteure sind geprägt von einem Verständnis

⁷⁵⁰ Der für diese Spur verantwortliche Studiomusiker wird sie als gut bzw. ausreichend empfunden haben, sonst hätte er sie schließlich nicht weitergeleitet.

⁷⁵¹ Vgl. Kapitel 2.2, S. 20, 24, 26 und Anhang 6.1, S. 14 f., 18, 21.

von Qualität, welches durch präsente Publikationen der gewählten Genres strukturiert wird. Etabliert als zu erreichende oder zu ihr zu positionierende Norm bewirken diese einen durch Hörgewohnheit und -erwartung sich immer wieder verstärkenden Prozess: Bands mit Erfolgssambitionen im Feld orientieren sich in der Klanggestaltung an den Publikationen und um sich diesen anzunähern, müssen sie in vergleichbaren Rahmenbedingungen, also dem Tonstudio oder einem Substitut, agieren. Der antizipierte Anspruch der die massenhafte Distribution erst ermöglichenden Akteure sowie die Prägung der Erwartungen an die eigenen Klangkonfigurationen erzeugen die Relevanz der Instanz oder zu durchlaufenden Station „Tonstudio“ im Feld der populären Musikproduktion, die, in welcher Form auch immer – analog, digital, Home-, Projekt-, Großraumstudio – der Manifestation des Klangs und seiner – genreabhängig mehr oder weniger – unhörbaren Veränderung dient.⁷⁵² Das Herstellen jener Qualität in Form von sauberen Signalen zwecks Herstellung glasklarer, zugleich druckvoller Mixe, die dann am Ende paradoxerweise manchmal etwas Schmutz und Verzerrung enthalten sollen, ist nur mithilfe technischer Ausstattungen und entsprechenden Kompetenzen bei ihrer Nutzung möglich. Selbst bei detaillierter Vorbereitung und Planung durch Musiker ist jenes Studiogeschehen mangels der diesbezüglich erforderlichen Kompetenzen und Diskrepanzen zwischen dem, was live bzw. in Probenräumen gegenüber der Studiosituation als akzeptabel oder gut bewertet wird, von diesen nicht vernünftig einzuschätzen. Damit wird die technische Abhängigkeit als Hierarchien erzeugender Durchsetzungsmechanismus konstituiert und wirkt bereits auf die Prozesse vor den tatsächlichen Studioabläufen, z.B. die Vorproduktion, ein. So wie die zwingend zu durchlaufende Instanz des Tonstudios durch Feldprozesse erzeugt wird, konstruiert das Betreten jener Instanz eine Situation, in der die technischen Akteure – Produzent und/oder Tontechniker – die einzigen sind, welche den gewinnbringenden Ablauf der Vorgänge garantieren können, obwohl keineswegs präzise zu bestimmen ist, was diese Verbesserungsprozesse – das „Pimpen“ – sind, da sie von Projekt zu Projekt variieren müssen und somit gleichzeitig das Diffuse des Produzentenberufes bedingen. Das Bewerten von klanglichen Elementen eines Arrangements ist schlussendlich nur dann möglich, wenn man sich in einer dafür optimierten Hörumgebung befindet. Aber selbst dann sind diese Alltagsdiskurse mitunter unsicher oder hochgradig volatil, wie die schwankenden Bewertungen beim Song „Bird“ zeigen. Diese technischen Spezialisierungen und Anforderungen sind es, welche selbst bei studierten und vermeintlich gut vorbereiteten Musikern eine Schwerpunktverlagerung der Rollenvertei-

⁷⁵² Damit sind nicht Modulationen von Klangquellen, sondern Prozesse der Nachbearbeitung in Form von Tuning, EQs, Hall, Kompression usw. gemeint, die ohne Vergleich mit den unbearbeiteten Tracks nicht auffallen sollen, im Falle des technischen Versagens die Klangqualität aber nachteilig, z.B. durch Verzerrungen, beeinträchtigen können.

lung im Laufe einer Session verursachen: Anfangs noch einem konkreten, vermeintlich plausiblen Plan folgend, welcher im Studio nach kurzer Zeit als nicht mehr durchführbar bzw. vertretbar bewertet wird, leitet Oliver mehr und mehr die Session, bis er das Ergebnis hauptsächlich definiert und bestimmt. Jener Druck auf alle Akteure entsteht durch die eigentümliche Studiosituation, denn die Musiker haben zügig präzise Leistungen zu erbringen, während Produzenten/Tontechniker klangliche Probleme lösen müssen, für die sie mitunter gar nicht verantwortlich sind, und gleichzeitig befinden sich alle im Bewusstsein der kollektiv eingegangenen Wette auf die Zukunft mit verschiedenen erwarteten, hochgradig unsicheren Profiten. Das erklärt die oftmals sehr lockere, bestätigende und freundliche Atmosphäre (oder aber auch ihr komplettes Gegenteil), durch welche die Last der Zentrierung der Aufmerksamkeit auf die jeweiligen Akteure, mitunter in teilweise absurden Situationen für den optimalen Klang, gelindert werden soll.

In diesen spezifischen Situationen erhalten die Diskurse der Produzenten ihr Gewicht und Gegenüberstellungen von „Hard-Rock“ und „Indie“, „Alex Clare“ und „Muse“, Forderungen nach „weniger Dampf“, aber zugleich „Wärme“, das Feststellen von Veränderungen, die „cool“, „crisp“ oder „interessanter“ sind, konstruieren Stück für Stück sogar gegen die Ansichten anderer Akteure jene so wichtige, studiointerne Wahrheit. Die narrative Struktur eines spezifischen Sounds, den Produzent Oliver für die betreute Band nach eigener Aussage höre, führt die zahlreichen Klassifikationen von Elementen, Power-Chords versus Akkorde, Kicks, gelayerte Gitarren, Live-Elemente, in Bezug auf verschiedene Deutungsmuster mit den Zuschreibungen der notwendigen Eigenschaften – Größe und Weite, definierte, gut hörbare Sounds, Transparenz usw. – der einzunehmenden Position zusammen und lässt eine in der Studiosituation kohärente Vorstellung entstehen, auf die hingearbeitet werden kann. Wie disparat die Provenienz der Einflüsse auf das Ergebnis sein kann, zeigt weiterhin exemplarisch der Diskurs des gewünschten analogen Sounds gegenüber der technisch eigentlich besseren, digitalen Technik im Studio TL, dessen paradoxe Auswirkungen einer nachträglichen Anreicherung des Klangs mit Störgeräuschen bereits genannt wurden, und ferner die Wahl der Bezugspunkte, welche den jeweiligen Präferenzen, Arbeitsweisen und Absichten der technisch agierenden und weisungsbefugten Akteure folgen; wobei Britney Spears in unserem Fall glücklicherweise nicht herangezogen wurde. Die fast schon satirischen Auswirkungen dieser technisch konstituierten Entscheidungsgewalt lassen sich z.B. am Ende der Session im Studio E begutachten, wenn Stunden vorangegangener Arbeit als kaum wahrnehmbare Soundanreicherungen in einen Song gemischt werden. Die Klaviersession im Studio E folgt ohnehin einem fast schon antiquiert anmutenden Verständnis von Studioarbeit in Form der Manifestati-

on einer Version, die live – bis auf die Dopplung der Stimmen – weitgehend unproblematisch reproduzierbar wäre. Durch ihren abseits der Beeinflussung des Klangbildes durch Diskurse weitgehend vom Feldgeschehen losgelösten, diffusen Charakter unterstreicht sie indes die Relevanz einer Zielorientierung und die Funktion eines von allen Akteuren als solchen akzeptierten Produzenten.

Bei aller Konzentration auf die Klangkonfigurationen und dem Suchen oder Erzeugen einer Nische im überfüllten Feld der Angebote ist sowohl Oliver als auch Yves bewusst, dass es nicht vor allem an der vermeintlichen Qualität der klanglichen Publikationen, sondern an deren Anschlussfähigkeit liegt, ob sie erfolgreich sein können oder nicht. Deswegen meidet Oliver ihm zu ausgetreten wirkende Pfade der Rock-Genres und richtet die Erzeugnisse in Richtung deklarerter Größe und Weite aus, was mit den – mangels Wissen über Ansprechpartner recht diffusen – Absichten der Formation, ihre Musik im Serien- oder Filmbereich unterzubringen harmoniert.⁷⁵³ Yves wiederum richtet seine Projekte ebenfalls in verschiedene Richtungen aus, etwa wenn das SY-Album als klangliches Ereignis positioniert werden soll, denn es handle sich um ein künstlerisch in sich schlüssiges „Albumkonzept“. Das Projekt von Sänger Till hingegen solle vor allem auf erheiternde Tracks setzen und somit z.B. anschlussfähig für Medienshows oder diverse Festveranstaltungen werden, auf denen es ohnehin bereits aktiv ist. Dass es nicht primär um die Klangkonfigurationen gehen kann, zeigt Yves' Ratlosigkeit, als ich ihn nach möglichen Ansprechpartnern für unser zu masterndes Projekt frage. Für eine Rockband mit Männern fällt ihm bei all seiner Vernetzung und trotz mehrfach angemerkttem Gefallen an den klanglichen Resultaten nichts ein, es sei sehr schwierig momentan. Man brauche halt so ein „Augending“ und diese Band ist, dieser Argumentation folgend, leider keine Frauenrockband.

⁷⁵³ Entsprechend verweist der EP-Titel „Movie“ der Band auch auf das Kino bzw. Filmmusik.

Dritter Teil

3.1 Zur Genese von Hierarchien und der Durchsetzung damit einhergehender Weisungsbefugnisse im Tonstudio

Zu Beginn dieser Arbeit wurde eine Reihe von Ausgangsfragen formuliert, welche in diesem und den anschließenden Kapiteln – basierend auf dem entwickelten Modell der populären Musikproduktion sowie einer Vielzahl beobachteter Sessions, von denen einige bisher beschrieben und analysiert wurden – wiederaufgegriffen werden sollen. Eine endgültige und umfassende Beantwortung für das Feld der populären Musikproduktion konnte und sollte nicht das Unterfangen des vorliegenden Textes sein. Derartige Ambitionen sind durch die Ausdifferenziertheit und Spezifika der jeweiligen Akteurskonstellationen der unzähligen Projekte und Tonstudios sowie der Zeitlichkeit von technischen, klanglichen, ökonomischen, instrumentalen etc. Aspekten ohnehin zum Scheitern verurteilt, wie die Veränderungen der Prozesse der Musikproduktion in der Folge der digitalen Revolution zeigen. Für die hier genutzten Momentaufnahmen auf der Mikroebene jenes Feldes können aber zumindest einige Aussagen formuliert werden, welche grundsätzliche Übereinstimmungen der beobachteten Sessions aufzeigen. Die diesbezüglich zu besprechenden Fragen lauten:

1. Wer hat warum im Klangproduktionsprozess des Tonstudios welche Weisungsbefugnisse?
2. In welchem Verhältnis stehen die Verteilungen von Kompetenzen und Weisungsbefugnissen zu den diesbezüglichen Faktoren inner- und außerhalb der jeweiligen Studiosituation?

Es ist in den vergangenen Kapiteln stets von Hierarchien gesprochen worden, die durch bestimmte Akteure im Tonstudio gebildet werden. Damit meine ich durch Akteure eingenommene, jeweils spezifische Positionen innerhalb der stets nur temporär – wenn auch wiederholt mit den gleichen Akteuren in Erscheinung tretend – existierenden Konstellationen der Produktionsprozesse in Tonstudios, welche über bestimmte, ebenfalls jeweils spezifische Kapazitäten von als Einsatz begriffenen Ressourcen oder Kompetenzen verfügen können. Jene Verfügbarkeiten sind es, die auf verschiedene Weise signalisiert oder kommuniziert werden und somit Weisungsbefugnisse konstituieren. Das Besondere an diesen ist, dass ihr volles Ausmaß von den Akteuren nicht zwangsläufig eingesetzt werden muss oder benötigt wird, um Weisungsbefugnisse zwecks Erzeugung eines Resultats in ihrem Sinne herzustellen, da diese durch bereits akzeptierte Gegebenheiten des Produktionsfeldes teilweise präterminiert sind.

Werden jene Verfügbarkeiten im Zuge der produktiven Tätigkeiten sukzessive in verschiedenen Zusammenhängen doch benötigt, wirken sie beim erfolgreichen Einsatz zusätzlich stabilisierend oder beim Misserfolg dementsprechend gegensätzlich. Jene so anfänglich stets vorhandenen Weisungsbefugnisse der technischen Akteure, verstanden als diskursiv wirkendes Sprechen, Handeln und Bewerten, welche das Sprechen, Handeln und Bewerten anderer Akteure beeinflussen, konstituieren sich über drei miteinander verflochtene Bereiche: Erstens durch die akzeptierte und vermeintlich antizipierte Funktionsweise des Feldes der populären Musikproduktion und damit das Tonstudio als zu durchlaufende Institution. Zweitens über die Repräsentation existierender und zuvor investierter Ressourcen benötigter Akteure in Form des Studios und der Abhängigkeit von derartigen Gegebenheiten zwecks Einstiegs in die Prozesse bzw. Erreichens bestimmter Bereiche des Feldes. Drittens durch die Abhängigkeit aufgrund diverser Faktoren von den instrumental-technischen Fähigkeiten und existierenden Netzwerken des technischen Personals innerhalb jener Gegebenheiten für die Herstellung eines Resultats, welches den gegenwärtigen Feldstandards entspricht und ein Zirkulieren sowie ein massenhaftes Konsumieren der Publikationen wahrscheinlicher macht.

Der erste Bereich tangiert das im Kapitel 1.3.1 bzw. 1.3.6 skizzierte Modell der populären Musikproduktion, welches hier nicht erneut ausführlich wiedergegeben werden soll. Entscheidend ist das Wissen von Formationen um die Notwendigkeit der Manifestation der sonst ephemeren Klangkonfigurationen auf Tonträgern, da deren Existenz die Voraussetzung für die mannigfaltigen Prozesse der massenhaften Distribution und Konsumtion ist. Zunächst, um überhaupt basierend auf diesen Tonträgern mittels vorteilhafter Bewertung von Akteuren der in sich komplexen, distribuierenden Entitäten in die Präselektion aufgenommen zu werden. Ferner, um den Bedarf erzeugenden Medienkanälen in wiederholbarer Form zur Verfügung zu stehen und schließlich, um die massenhafte Konsumtion durch Hörer zu ermöglichen. Die Plattenindustrie ist – ihrem Namen entsprechend – komplett um den Vertrieb von Tonträgern verschiedener Art und Weise aufgebaut, welche in Kombination mit soziokulturellen Ereignissen die Basis für die daran im doppelten Sinne anschließenden Prozesse wie z.B. Einnahmen durch nachfolgende Konzerttourneen, Rechteverwertung, Merchandise, Synchronisation⁷⁵⁴ etc. bilden. Daher ist das Tonstudio eine in jedem Fall – in welcher Form einer den Klang an Tonträger bindenden Räumlichkeit auch immer – zu durchlaufende Institution, möchte eine Formation bzw. ein Künstler eine – meist marginale – Chance auf die Gewinne

⁷⁵⁴ Synchronisation meint in diesem Zusammenhang die Platzierung von Songs in ihrer normalen oder als instrumentale Version in Filmen, Werbung, Serien, um auf diese Weise Hörerklientelen zu erschließen. Besonders begehrt sind US-amerikanische Fernsehserien aufgrund ihrer globalen Reichweite. Vgl. z.B. Synchronisation bei Universal Music.

des Feldes, sei es in kleinem oder großem Maße, erhalten. Das Vermeintliche der Antizipation der Feldprozesse bezieht sich dabei auf den Glauben, dass die Möglichkeiten des Erfolgs und daran gekoppelten Aufstiegs vor allem mit der wahrgenommenen und selbst festgestellten Qualität der klanglichen Entäußerungen korrelieren und diese Qualität nur adäquat hervorgebracht werden kann, sofern sich in die darauf spezialisierten Lokalitäten begeben wird.

Finden sich Formationen bzw. Künstler in Tonstudios ein, greifen verschiedene Mechanismen in Abhängigkeit von den verfügbaren Ressourcen der Studiobesitzer bzw. der das Studio nutzenden Parteien. Je größer und besser ausgestattet ein Studio ist, umso stärker repräsentiert es die vorhandenen Ressourcen des Besitzers bzw. Leiters. Je länger ein Studio existiert oder der Produzent seiner Tätigkeit nachgeht, umso größer ist die angenommene klanglich-technische Kompetenz und, damit einhergehend, Suggestion einer Art Sicherheit bezüglich der Herstellung eines zufriedenstellenden Ergebnisses. In einem so volatilen Feld – ohne anhaltende Garantien in Form von Titeln oder vergangenen Leistungen – wie der populären Musikproduktion sind die Dauer eines Wirkens angesichts der zahllosen und der von diesen nur wenigen präsenten Publikationen sowie die Ausstattung und Großzügigkeit des Studiokomplexes ein wichtiger Indikator für den abzuleitenden Erfolg des Produzenten und somit seiner Fähigkeit, jenen für die jeweilige betreute Formation zu ermöglichen. Weiterhin sind eine gewisse Großzügigkeit und Qualität der Komplexe direkt abhängig von den aufzunehmenden Klangkonfigurationen: Rockschlagzeuge verlangen nach anderen Räumlichkeiten als EDM-Beats und Jazz-Formationen, die gleichzeitig einspielen wollen, benötigen größere Räumlichkeiten als overdubbinge Pop-Projekte, klassische Gitarren erfordern einen anderen Raum als verstärkte E-Gitarren oder Popgesang usw. Allen gemeinsam ist jedoch, dass das Tonstudio als – möglichst – optimale Hör- und Klangaufzeichnungsumgebung, in der zum ersten Mal tatsächlich zu hören ist, wie die bisher gespielten und vorgesehenen Klangkonfigurationen klingen und – anhand hinzugezogener Bezugspunkte – klingen soll(t)en, eine Situation erzeugt, in der die Abhängigkeit von den Fähigkeiten des technischen Personals, der dritte Bereich, erst relevant wird. Es sind zur Herstellung dieser Situation diverse Varianten von Zugangsoptionen denkbar; einige davon sind im zweiten Teil der Arbeit belegt. Letztendlich verursachen jedoch allein die Räumlichkeiten eines zu bezahlenden Tonstudios – fast immer mit der Trennung zwischen Regie und Aufnahmerraum und diversem Equipment in Gestalt von Outboard und Software, welches dem Großteil der Musiker nicht so geläufig ist wie den Spezialisten, auftretend – potentiell eine deutliche Veränderung im Agieren von Formationen, natürlich stets in Abhängigkeit vom Verhalten des technischen Personals und dem eigenen Erfolgsgrad. Das Wissen der beteiligten Akteure um die Relevanz der Abläufe im Tonstudio zum Erlangen

ihres Ziels, Profit an den Gewinnen des Feldes und die daraus resultierende soziale Mobilität, wirkt sich dementsprechend aus: Das erwünschte Erreichen eines Leistungszenits während der Aufnahmeprozesse im Tonstudio erhöht den Druck auf die Musiker und das Ausmaß der Weisungsbefugnisse der Produzenten. Jene Leistung muss innerhalb einer bestimmten Zeitspanne erbracht werden, schließlich wird das Studio nur für begrenzte Zeit bezahlt bzw. zu bezahlen sein, und befindet sich durch die optimierte Hörumgebung unter mikroskopischer Beobachtung, wodurch sonst zu tolerierende oder nicht auffällige Beeinträchtigungen des Klangs relevant werden. Aus diesen Gründen sind Tonstudios eine nachteilige Spielumgebung für das Erbringen instrumentaler Leistungen durch Musiker bzw. Künstler, begriffen als Reproduktionen natürlichen, individuellen Instrumentalspiels, da diese – oft entgegen deren Annahmen – nicht das Ziel des Geschehens darstellen, sondern eine Bereitstellung von klanglich einwandfreiem Material zur Verfertigung einer möglicherweise erfolgreichen Klangkonfiguration. Jene Kombination von Zeitdruck und Einforderung von Leistungen, die sich deutlich von üblichen Instrumentalpraktiken unterscheiden können und mikroskopisch vor allem vom technischen Personal begutachtet werden, sowie der Glaube an die hauptsächliche Relevanz dieser für den weiteren Werdegang in Richtung des flüchtigen, schwer fassbaren Erfolgs, bedingen die verschiedenen Arten des Umgangs in Tonstudios miteinander. Diese reichen von totaler Unterordnung bis hin zu Versuchen des Fraternisierens zwecks Milderung jener nachteilig wirkenden Aspekte – die bekannte Angst vor dem die beginnende Aufnahme signalisierenden roten Licht oder dem Klick des Pre-Rolls – auf die instrumentale Leistung. Jener Erfolg, um den Lebensunterhalt mit dem Erzeugen und Vertreiben von Klangkonfigurationen durch deren massenhafte Konsumtion bestreiten zu können, sowie das Einbringen beachtlicher Ressourcen durch Künstler ist jedoch ein seltener Sonderfall. Ich gehe davon aus, dass Studios als zu durchlaufende Institution aufgrund ihrer räumlichen Trennung zwischen Musikern und Produzenten bzw. Tontechnikern, mittels deren Notwendigkeit im Feld in verschiedener Hinsicht des Aufnehmens, aufgrund des optimierten Hörens zwecks anschließenden Vertriebs, als Repräsentation der verfügbaren Ressourcen von Produzenten oder Labels sowie wegen ihrer Wirkung auf die zu erbringenden Leistungen und deren Reduktion auf einwandfreies klangliches Material die Entstehung von Hierarchien und somit Weisungsbefugnissen des technischen Personals grundsätzlich potentiell begünstigen.

Der dritte Bereich betrifft die Nutzung der durch das Betreten des Tonstudios evozierten Ausgangssituation, die auf den Feldprozessen der populären Musikproduktion durch die dazu nötigen Fähigkeiten basiert. Die technisch bedingte Arbeitsteilung kann trotz begünstigender Faktoren logischerweise nur hergestellt werden, sofern die entsprechenden Kompetenzen zu

deren Nutzung beim Produzenten bzw. Tontechniker vorhanden sind. Die genannten Faktoren sind irrelevant, wenn der Besitzer bzw. Leiter der Sessions im Umgang mit dem vorhandenen Equipment sowie in der Erzeugung gewünschter oder präsenter Höreindrücke von Klangkonfigurationen nicht versiert ist. Dabei kann der Produzent in Personalunion künstlerisch und/oder technisch Leitender sein oder – in den von mir beobachteten Sessions war das nicht der Fall – innerhalb seines Netzwerks einen technisch versierteren Akteur engagieren, der seine Vorstellungen in Sessions umsetzt. Relevant ist lediglich, dass die von der akustisch optimierten Räumlichkeit Tonstudio in ihrer Qualität ermöglichten Klangsignale durch anwesende, zum Studio gehörende oder dieses nutzende Akteure entsprechend aufgenommen und bearbeitet werden können. Neben diesen stark handwerklich geprägten Prozessen des Garantierens technischer Vertretbarkeit auf der Ebene einzufangender Signale greifen die vom Produzenten eingebrachten Fähigkeiten auf die künstlerisch-technische und damit zeitliche Ebene aus: In einer Umgebung, die dank der digitalen Revolution unzählige Optionen des Vorgehens und Modifizierens bereitstellt, werden entsprechende Kenntnisse und Fähigkeiten benötigt, die entweder Möglichkeiten erschließen, welche den Musikern nicht geläufig sind und aufgrund der geringeren technischen Spezialisierung gar nicht sein können, oder basierend auf jenem technischen Wissen und Hörerfahrungen Möglichkeiten als technisch, künstlerisch oder zeitlich nicht vorteilhaft verschließen. Die Kenntnis von gegenwärtig präsenten Klangbildern, deren Herstellung und das Schritthalten mit technischem Fortschritt sind die Voraussetzungen für das Ermöglichen und Bereitstellen von Optionen. Jenes technische Eingrenzen der Aktivitäten kann wiederum vollzogen werden, weil z.B. vorgesehene Elemente im Mix Probleme mit anderen verursachen, mit dem vorhandenen Equipment nicht ohne Weiteres umgesetzt werden könnten oder die vorgesehene technische Lösung für Probleme von Musikerseite in geplanter Form nicht zu realisieren ist. Das zeitliche Eingrenzen folgt der Aufgabe des Produzenten, die Dauer der Produktion nicht durch machbare, aber zeitaufwendige und in ihrem Effekt fragliche Unternehmungen zu sprengen sowie den Überblick bezüglich der geplanten Zeitreserven für das Durchführen der Aufnahmen zu behalten; schließlich ist das Planen und Einhalten des Budgets basierend auf der Kenntnis des Zeitaufwands für technische Prozesse ein Grund, mit ihm zu arbeiten. Der künstlerische Einfluss berührt den Aspekt der existierenden Netzwerke in zwei Richtungen: Entweder der Produzent wurde durch eine Kombination verschiedener Entscheidungen eines Labels und der jeweiligen Formation ausgewählt, um deren Vorstellungen und Planungen umzusetzen, womit die Produzententätigkeit aus dem Netzwerk heraus gespeist wird, um ein für alle Seiten – und derer sind es viele – technisch-künstlerisch zufriedenstellendes, vermarktbare Resultat zu erzeugen. Dadurch wä-

ren seine Weisungsbefugnisse mittels der Vertretung von Label-Interessen potentiell deutlich gestärkt. Oder Formationen kooperieren ohne Label-Anbindung oder -Auftrag mit einem Produzenten, hoffen sie doch auf dessen Expertise und Netzwerk, um dadurch den Anschluss an einen Distributionspartner bzw. Hinweise in diese Richtung zu erhalten, womit die Positionierungsvorschläge des Produzenten, deren diskursives Wirken im folgenden Kapitel besprochen wird, erneut in besonderem Maße Einfluss auf das Handeln, Sprechen und Bewerten der Musiker ausüben. Darüber hinaus sind es logistisch-organisatorische Fragen, welche Produzenten aufgrund ihrer anhaltenden Tätigkeit im Feld der populären Musikproduktion beantworten können. Wenn bestimmtes instrumental-technisches Equipment in ihrem Studio nicht vorhanden ist oder Probleme von ihnen nicht zu lösen sind, wissen sie, wer in ihrem Netzwerk kontaktiert werden muss, damit besagtes Equipment doch noch auftaucht oder anderweitige Schwierigkeiten beseitigt werden.

Dieser geballten Ansammlung von hierarchiebegünstigenden Faktoren können Musiker nur relativ wenig entgegensetzen. Vor allem ihre instrumentalen Fähigkeiten sind dabei hilfreich, die nicht unbedingt ausgeprägter sein müssen als jene von Produzenten oder A&R-Personal bei Labels, aber durch die Konzentration auf kompositorische und auf das Arrangement bezogene gegenwärtige Entwicklungen das Roh- bzw. Klangmaterial für die Herstellung von Konfigurationen mit Anschlusspotential durch deren Darbietung erzeugen. Zudem formulieren sie ihre spezifischen Klangvorstellungen bezüglich der beabsichtigten Positionierung, mit welchen gearbeitet oder sich auseinandergesetzt wird. Je erfolgreicher Formationen oder Künstler sind, umso wahrscheinlicher ist eine versuchte höhere Einflussnahme auf jene Prozesse und umso konfliktgeladener können Sessions dementsprechend werden. Eine andere Variante der Wahrscheinlichkeit einer Einflussnahme ist das Eintreten in akademisierte Teile des Feldes, z.B. im Bereich der klassischen oder Jazz-Musik. Die dort erworbenen Titel von Institutionen können – analog der Verstärkung der Produzentenposition durch die Institution „Studio“ – eine deutliche Zunahme der in Anspruch genommenen Weisungsbefugnisse ebenso verursachen wie die Selbstverortung in einem Feld mittels der künstlerischen Freiheit und Selbstverwirklichung, eine Gemeinsamkeit z.B. des Jazz- und Rock-Teilfeldes.

Zur Beilegung jener daraus entstehenden Konflikte existieren bestimmte Durchsetzungsmechanismen, die im Studio nahezu genauso funktionieren, wie im Kapitel 1.3.4.3 beschrieben wurde: Die Architektur mit der Abhängigkeit der Musiker auf der einen vom Willen der Akteure zur Teilhabe an der Kommunikation auf der anderen Seite, der Verweis auf nur begrenzt vorhandene Zeit, das damit verbundene Formen der Bewegungen entsprechend den Erfordernissen des Studios durch Klicktrack und dem Streben nach einwandfreien Signalen, die per-

manente auditive Wahrnehmbarkeit im Studio als Panauditum sowie das Analysieren der im Zentrum der Aufmerksamkeit dieser Sicht- bzw. Hörbarkeit erbrachten Leistungen und letztendlich die Arbeitsteilung in Form der technischen Spezialisierung und Bewertung der Anschlussfähigkeit der entstehenden Klangmuster. Das Verwenden jener Mechanismen setzt zunächst deren Erwerb bzw. Bereitstellung voraus, d.h. die Existenz entsprechender Räumlichkeiten, deren Unterhalt und Ausstattung mit Equipment sowie die Fähigkeiten, diese einzusetzen und jene Nutzung zu legitimieren. Solche Strategien, die in FOUCAULTS Machtkonzept darauf abzielen, den Gegner kampfunfähig zu machen⁷⁵⁵, gestalten sich im Tonstudio aufgrund der letztendlich identischen Interessen und der sich unterscheidenden Bezüge⁷⁵⁶ – Profitgewinnung durch Vertrieb der gemeinsam erzeugten Resultate – meist weniger brachial, als das Ziel „Aufgabe des Kampfes“⁷⁵⁷ vermuten lässt. Sie hängen vor allem mit der Kommunikation zwischen den Akteuren und der Abstimmung ihres Vokabulars und ihrer Zielstellungen zusammen: Es kann z.B. ein Alternieren zwischen dem Befolgen der Wünsche der Künstler und des Produzenten, das Vertrauen erstgenannter in die künstlerische Weiterführung des Ausgangsmaterials mit ihnen bisher unbekannten Mitteln durch letztgenannte, die möglichst getreue Umsetzung ursprünglicher Ideen der Musiker im Rahmen der Studiogegebenheiten oder ein simples Umsetzen von im Studio gewachsenen Vorhaben der Künstler existieren. Das Überschreiben aller Künstlerwünsche durch den Produzenten ist durch die technische Abhängigkeit ebenfalls im Bereich des Möglichen, fördert jedoch die Instabilität der eingegangenen Hierarchien, vor allem bei ausbleibendem Erfolg. Paradoxerweise wirken sowohl dieses Ausbleiben der erhofften Profite und sozialen Mobilität als auch das Erreichen jener Ziele potentiell destabilisierend für die mittels Durchsetzungsmechanismen und Konfliktstrategien etablierten Hierarchien. Denn das Verhältnis des einzubringenden Einsatzes der Akteure verschiebt sich im Erfolgsfall zugunsten der Künstler, beim Misserfolg wiederum stellt sich die Frage nach dem Sinn einer Zusammenarbeit mit dem Produzenten, welche ja aus Hoffnung auf diesen überhaupt nur stattfindet. Die einzubringenden Ressourcen und Fähigkeiten von Produzenten müssen demnach, anders als die hauptsächlich sehr einseitig ausgeprägten von Musikern und distribuierenden Entitäten, zur effektiven, relativ uneingeschränkten und dauerhaften Ausübung des nicht genau zu definierenden Berufs, welcher die Herstellung von Hierarchien zwecks Etablierung einer zielführenden Arbeitsweise erfordert, in finanzieller, instrumental-technischer und sozialer – im Sinne des Zugriffs auf zu pflegende Netzwerke und deren Ressourcen – Hinsicht besonders ausgeprägt sein. Ist diese besondere Ressourcen-

⁷⁵⁵ FOUCAULT, Subjekt, S. 261-263.

⁷⁵⁶ Vgl. Abschnitt 1.3.4.2.

⁷⁵⁷ FOUCAULT, Subjekt, S. 261.

und Kompetenzstruktur nicht gegeben, wirkt sich dieser Mangel direkt auf die studiointernen Tätigkeiten aus. Die verstärkende Wirkung eines mehrere hundert Quadratmeter großen Tonstudios mit diversen Aufnahmeräumen und akustischen Optimierungen ist nicht zu vergleichen mit z.B. der eines kleinen Home-Studios⁷⁵⁸, welches ich im Rahmen der Studie mehrfach besuchte und das lediglich aus einer kleinen Gesangskabine im Arbeitszimmer und einem Schreibtisch mit Audiorechner sowie Abhörboxen bestand. Bestimmte von der Band benötigte Plug-ins waren dort z.B. nicht verfügbar. Der Produzent/Tontechniker Kim verfügte über einen Hochschulabschluss im Fach Jazz-Gitarre und verdiente seinen Lebensunterhalt primär mit Gitarrenunterricht, wodurch seine Expertise eindeutig stärker in diesem Bereich lag. Seine Ansprüche an Vokalleistungen waren in einer beobachteten Session z.B. nicht so ausgeprägt wie vom Bandleiter und der Sängerin selbst; demgegenüber war er deutlich fordernder bei einer von mir beobachteten Gitarrensensession. Generell waren größere Eingriffe von Kims Seite auch nicht vorgesehen, wodurch die Sessions, ebenso bedingt durch das Wissen des Tontechnikers/Produzenten um die fehlenden Netzwerke hinsichtlich Verbindungen zu Distributoren der Band, maßgeblich vom Umsetzen der Bandwünsche bestimmt waren. Selbst wenn Ressourcen und Fähigkeiten vorhanden zu sein scheinen, ist die Zufriedenheit der Formationen und beteiligten Akteure mit dem Endergebnis maßgeblich dafür, ob die Arbeitsbeziehung fortgesetzt oder erneuert wird. Diese Zufriedenheit kann auf der technisch-klanglichen Ebene verortet werden, so dass Akteure ausbleibenden Erfolg tolerieren, weil sie sich mit dem Resultat technisch-künstlerisch identifizieren können, oder auf der finanziell profitablen, wobei erfolgreiche Formationen aufgrund ihrer künstlerisch-technisch bedingten Unzufriedenheit trotzdem die Zusammenarbeit abbrechen können. Ein Beispiel für die Diskrepanz zwischen dem mittels der Anerkennung der Herstellung eines Tonträgers akzeptierten Gangs in ein professionell wirkendes Tonstudio und dem Endresultat wurde am Ende von Kapitel 2.4 angesprochen; ein Beispiel für den Erhalt der Arbeitsbeziehung aufgrund technisch-künstlerischer Zufriedenheit und sich nur auf diesen Aspekt beziehenden Erwartungen ist die Session im Studio P im Kapitel 2.5.

Das Fehlen finanzieller Verfügbarkeiten klang in verschiedenen Situationen an: Im Studio P kann durch den Kunstgriff der Studioleitungsübernahme gegenüber dem Besitz des Studios zwar der Aspekt der laufenden und initialen Kosten vermieden werden, gleichzeitig führen terminliche und akustische Schwierigkeiten durch die mangelnde Verfügungsgewalt zu deutliche Einschränkungen in den Arbeitsprozessen und machen z.B. das Ausweichen in andere Lokalisationen nötig oder Sessions ganz unmöglich. Das Studio FSC wurde inzwischen von Pro-

⁷⁵⁸ Studio M von Gitarrist Kim, zwei Sessions siehe Quellenverzeichnis.

duzent Gus geschlossen, weil er nach eigener Aussage zu viele Live-Gigs zu betreuen habe⁷⁵⁹, was im Umkehrschluss wahrscheinlich bedeutet, dass das kostendeckende Betreiben seines Studios ihm nicht gelungen ist. Selbst Produzent Yves, der seit Dekaden im Feld erfolgreich agiert, berichtete in einer der Sessions des Kapitels 2.5 von einem bestehenden finanziellen Engpass. Möglicherweise scheint dieser sich nach einiger Zeit in Wohlgefallen aufgelöst zu haben, eine spätere Aussage von ihm lautete, es könne momentan nicht besser laufen.⁷⁶⁰

Im Gegenzug wirken die zur Verfügung stehenden Netzwerke stabilisierend oder verstärkend, etwa wenn Produzent Yves bereits über Software verfügt, bevor diese auf dem Markt erhältlich ist, Produzent Oliver für einen Cellopart einer zurückliegenden gemeinsamen Produktion⁷⁶¹ kurzerhand einen Cellisten, welcher in einem Philharmonischen Orchester angestellt ist, organisieren kann oder ein Produzent einen direkten Draht zu einem größeren Label hat. Fehlen derartige Beziehungen, die zudem Aufträge generieren, schlägt sich dies in finanziellen und künstlerischen Limitationen nieder, welche sich wiederum nachteilig auf Weisungsbefugnisse auswirken: Sofern etwa als vorteilhaft deklarierte bzw. geplante Klangelemente oder Instrumentalparts nicht generiert werden können, weil entsprechende Instrumentalisten oder dazu nötiges Klangerzeugungsequipment nicht verfügbar sind, und weiterhin mangels Alternativen eine gewisse Abhängigkeit von den Aufträgen der kollaborierenden Formationen bzw. Künstler besteht, verschieben sich die Einflussmöglichkeiten zu deren Gunsten.

Wenn Bands einen mehr oder weniger neutralen Vergleich zwischen selbst produzierten Demos und jenen Publikationen vollziehen, mit denen sie sich messen bzw. denen sie nacheifern wollen, erübrigt sich die Frage nach dem Gang ins Studio und wird ersetzt durch die Frage, welches Studio zu wählen sei, damit ein konkurrenzfähiger Höreindruck entsteht. In meinen Beobachtungen professioneller Tonstudios habe ich keine Session beobachtet, in denen die Produzenten nicht in der Lage waren, technisch vertretbare Resultate zu erzielen. Lediglich indirekt nahm ich aufgrund der Unzufriedenheit des Schlagzeugers Sören und des Wechsels des Mischpersonals bezüglich des Albums der Band im Kapitel 2.3 von solchen Vorgängen Notiz. Ein Produzent oder Tontechniker, der im Verhältnis zum investierten Einsatz der Formationen aus deren Sicht und jener anderer beteiligter Akteure (anhaltend) qualitativ schlechte Aufnahmen generiert, wird wegen des darauffolgenden Abbruchs der Zusammenarbeit zunehmend Probleme haben, eine ausreichende Anzahl von Projekten in sein Studio zu bekommen und sollte daher die Ausnahme sein. Gleiches gilt für Produzenten oder Tontechniker,

⁷⁵⁹ Telefonat mit Gus im Februar 2015.

⁷⁶⁰ Emailkontakt mit Yves im Laufe des Jahres 2015.

⁷⁶¹ Die Produktion taucht innerhalb der Gitarrensessions in Abschnitt 6.4.1 anlässlich der Diskussion um zu doppelnde Klavier auf. Eben jener Song, auf den Oliver anspielt, beinhaltet den Cellopart, welcher von einem Philharmoniker eingespielt wurde (Z. 345-355).

die nicht in der Lage sind, mit üblichen Besetzungen von Bands zu arbeiten, also z.B. Gitarren, Schlagzeug, Bass, Klavier, Gesang, Streicher etc. Dementsprechend beendete die Band aus Kapitel 2.3 die Kooperation mit Tontechniker Felix, obwohl die Sachlage hinsichtlich der Verantwortung für die als zu niedrig deklarierte Qualität der Probemischung alles andere als eindeutig zu sein schien, wie das Zurückfallen des Drummers auf seine Expertise zeigt. Auch die höchstens semiprofessionelle Band, deren Pianist mit seinem Zitat Kapitel 2.4 abschloss, wird wohl kaum erneut mit dem Produzenten des Studios PI zusammenarbeiten, wobei auch in diesem Kontext angesichts der Zufriedenheit der anderen beobachteten Formation vor allem die Frage nach der Zusammenarbeit und deren Bewertung innerhalb einer singulären Konstellation die maßgeblich entscheidende zu sein scheint. Da Musiker indes wegen der Spezialisierung des technischen Personals zwecks Herstellens einer klanglichen Konkurrenzfähigkeit ihrer Kompositionen und Ideen in Tonstudios agieren, resultieren daraus grundsätzlich durch die damit einhergehenden Abhängigkeiten bereits Weisungsbefugnisse von Produzenten, damit eben jene Klangvorstellungen der Formationen mehr oder weniger exakt und mehr oder weniger modifiziert, aber stets technisch vertretbar, entstehen können.

Die eingangs aufgegriffenen Fragen lassen sich schließlich zusammenfassend wie folgt beantworten: Die Musikern oder Bands (nicht immer) geläufige Diskrepanz zwischen ihrem Live-Spiel und eigenen Versuchen der Manifestation der Klangkonfigurationen zu denjenigen zirkulierenden in den Medienkanälen sowie der Glaube, dass die technische Qualität der klanglich selbst für gut befundenen Entäußerungen maßgeblich für die Partizipation an den Gewinnen des Feldes der populären Musikproduktion und somit die katalysierenden Faktoren für damit zusammenhängende Prozesse der sozialen Mobilität seien, veranlasst jene Akteure dazu, die für die Herstellung jener Klangkonfigurationen zuständige Institution Tonstudio zu betreten. Das Tonstudio als Ort der optimalen Klangaufzeichnung, der optimalen Hör-, aber der nicht optimalen Spielumgebung kann nur durch Fähigkeiten der Produzenten und Tontechniker, nicht jedoch durch die Kompetenzen der Musiker in seiner Gänze genutzt werden. Die akustisch optimierten Gegebenheiten, die technisch hochgradig komplexen Gerätschaften und deren Nutzung zum Erreichen konkurrenzfähiger Resultate erlauben es ausschließlich den mit jenen Bedingungen vertrauten Akteuren, entsprechend als notwendig deklarierte Änderungen vornehmen oder Leistungen verlangen zu können und andere Modifikationen wiederum auszuschließen. Es wird also eine Situation erzeugt, in welcher die Fähigkeiten des Produzenten Probleme und Optionen aufzeigen, welche nur durch seine eigenen Fähigkeiten innerhalb knapp bemessener Zeit gelöst oder umgesetzt werden können. Um aber jene Situation zu evozieren, werden finanzielle Ressourcen für das Bereitstellen entsprechender Räumlich-

keiten, für Technik und deren Unterhalt ebenso benötigt wie die Fähigkeiten zur Nutzung der bereitgestellten Technik und Durchsetzungsmechanismen sowie Netzwerke zur Umsetzung diverser Ideen, zum Erhalt zahlreicher Vorteile in verschiedenen Ausführungen, für den Zugriff auf instrumentale und technische Verfügbarkeiten etc. Sind die ausdifferenzierten, besonders strukturierten Ressourcen, Netzwerke und Kompetenzen, der von mir so bezeichnete Einsatz zur Herstellung von Hierarchien und Resultaten im Studio, in einer oder mehrerer Hinsicht limitiert, gestalten sich die Möglichkeiten der Ausübung von Weisungsbefugnissen dadurch deutlich begrenzt und das dauerhafte Ausüben des Berufes ist gefährdet, da es keine Garantie abseits von Aufträgen als Resultat erfolgreicher und präsenter oder kanonisierter Produktionen geben kann. Für die Dauer einer Produktion sind die hergestellten Hierarchien, die auf der Position des Studios im Feld und den signalisierten, beobachteten, antizipierten sowie kommunizierten Ressourcen und Kompetenzen des Produzenten gegenüber den oftmals geringer ausgeprägten und für das Studio weitgehend nicht relevanten Fähigkeiten und Ressourcen – abgesehen von deren instrumentalen Leistungen und Klangvorstellungen – der Musiker basieren, nach einer Abstimmungsphase meist stabil. Die Kosten für die Aufrechterhaltung der Hierarchien sind während dieser Prozesse relativ gering, schließlich wirken bereits die zuvor für große Investitionen etablierten Räumlichkeiten und Fähigkeiten dahingehend. Erst nach der Fertigstellung und Publikation des kollektiv hergestellten Resultats unterliegen die Hierarchien in jedem Fall einer potentiellen Revision, entweder durch das Ansteigen des verfügbaren Einsatzes durch den Erfolg der Künstler oder eben durch das Ausbleiben des Erfolgs und der damit einhergehenden Unzufriedenheit. Schließlich können solche Neuverhandlungen stets zum Abbruch der Zusammenarbeit führen, sogar während der Verfertigung einer Publikation bei zu extremen Diskrepanzen der Vorstellungen. Allerdings werden aufgrund der hohen Kosten und der investierten Zeit sowie der Zeitlichkeit der Resultate solche Vorgänge selten zu einem kompletten Neustart des Projekts, eher zur Fortsetzung unter anderer Ägide, aber mit den gleichen, bis dahin unerfüllten Hoffnungen und Vorstellungen, führen. Sind Publikationen erfolgreich und stellen sich die erhofften Prozesse des finanziellen Gewinns und der sozialen Mobilität für die Künstler ein, können diese Vorteile nur aufrechterhalten werden, indem nach einer gewissen Verwertungszeit eine entsprechende Publikation nachgelegt wird, mit vergleichbaren Risiken für das dann erneut zu generierende Resultat und ähnlichen Diskrepanzen bezüglich der Weisungsbefugnisse des Studios mit einigen veränderten Vorzeichen. Jene dann zirkulierenden und dadurch präsenten Publikationen sind wiederum gleichermaßen ein Ausgangs- bzw. Bezugspunkt für noch nicht und bereits im Feld etablierte For-

mationen und Künstler, welche die diversen Unterschiede zu ihren Klangkonfigurationen als Anlass nehmen, ein Tonstudio aufzusuchen, wodurch der gesamte Vorgang sich selbst nährt.

3.2 Auswirkungen von Diskursen auf Klangkonfigurationen

Wie im Abschnitt 1.3.1 angesprochen wurde, soll und kann es nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein, die Herkunft und Wirkung im Studio evozierter Diskurse über die hier beobachteten Sessions hinaus ergründen zu wollen; dies ist aus zeitlichen, logistischen und auch quantitativen Gründen nicht möglich.⁷⁶² Sowohl KELLERS exemplarische Zusammenfassung seiner Auseinandersetzung mit der Phänomenstruktur eines französischen Disputs über die Müllentsorgung⁷⁶³, basierend auf einer hierzu von ihm verfassten Monographie⁷⁶⁴, als auch das von ihm herangezogene Beispiel für die Analyse der Entstehung, Historie und Perpetuierung des Deutungsmusters „Mutterliebe“⁷⁶⁵ demonstrieren das Ausmaß eines solchen Vorhabens bezogen auf die zahlreichen beobachteten, diskursiven Aussagen der Akteure. Die Einbeziehung des Diskursbegriffes in der nach seinen Vorschlägen in Deutungsmuster, Klassifikationen, Phänomenstruktur sowie narrative Struktur unterteilten Form erfolgte maßgeblich aus zwei Gründen: Erstens, weil jene Bezeichnungen den differierenden und disparaten sprachlichen und wissensbezogenen Elementen einer Studioproduktion besser gerecht werden als der sehr allgemeine Terminus „Diskurs“ selbst. Zweitens, weil das diskursive Wirken jener Wissenskonstellationen, welche sich in Sprache und Klang manifestieren, aufbauend auf dem vorhergehenden Kapitel 3.1 eine weitere Frage aus der Einleitung beantworten kann:

3. Welchen Einfluss besitzt die derart legitimierte Verteilung von Kompetenzen und Weisungsbefugnissen in welcher Weise auf das finale Produkt?

Die mittels der zuvor beschriebenen Abläufe im Feld der populären Musikproduktion und des Einsetzens von Verfügbarkeiten finanzieller, technisch-instrumentaler und netzwerkbezogener Ressourcen oder Fähigkeiten der technischen Akteure konstituierten Weisungsbefugnisse bedingen jenes Gewicht der von Produzenten (alltags)diskursiv vollzogenen Ex- und Inklusionen bestimmter klanglicher Elemente, die sich auf deren Zeitlichkeit, technische Vertretbarkeit, gewählte Bezugspunkte und andere verhandelbare Positionierungen oder Themengebiete

⁷⁶² Vgl. Abschnitt 1.3.4.1.

⁷⁶³ KELLER, Diskurse und Dispositive.

⁷⁶⁴ KELLER, Müll.

⁷⁶⁵ SCHÜTZE, Deutungsmuster.

beziehen. Gleichzeitig sind diese Sprachspiele wichtig, um getroffene Entscheidungen über die reine Möglichkeit zur Entscheidung durch das eingegangene Abhängigkeitsverhältnis der Musiker zum technischen Personal zu legitimieren. Immerhin wird eine produktive Zusammenarbeit meistens ebenso angestrebt wie eine potentielle Fortsetzung des Arbeitsverhältnisses, welche beide als Folge eines argumentationslosen Bearbeitens der Klangkonfigurationen ohne entsprechende Versuche der Begründung abseits von Allgemeinplätzen – „So ist’s besser!“⁷⁶⁶ – bei einem derart stark emotional aufgeladenen Arbeitsgegenstand wie der klanglichen Entäußerung von Künstlern unwahrscheinlich wird.

Das Formulieren einer einzunehmenden Position samt entsprechendem Vokabular, auf die sich alle Beteiligten einigen können, ermöglicht in verschiedener Hinsicht überhaupt erst das zielgerichtete Arbeiten und muss über einen Abstimmungsprozess zwischen den Beteiligten konstituiert werden. Nur wenn die Akteure im Rahmen ihrer Möglichkeiten die gleiche oder ähnliche Sprache – verstanden als für alle Seiten verständliche Bezeichnungen bezüglich der für die gemeinschaftliche Klang- und Signalerzeugung relevanten Prozesse – sprechen, sind Orientierungen im technisch-klanglichen Studiogeschehen und die damit einhergehenden Beeinflussungen des Sprechens, Handelns und Bewertens durch das Sprechen, Handeln, Bewerten des Produzenten durchführbar. Diese Abläufe können bezüglich technischer Aspekte sowohl von der Seite der mit Studioteknik vertrauten als auch den weniger damit vertrauten Akteuren initiiert werden, z.B. das Bezeichnen der Visualisierung von Audiospurausschlägen als „Borsten“ oder das Schreiben einer Lautstärke-Automation als „put my hands on“. Die technische Spezialisierung der Studioakteure verhindert aufgrund der Komplexität bestimmter Tätigkeiten jedoch fast immer eine vollständige Durchdringung der technischen Abläufe durch die Musiker, die ohnehin angesichts begrenzter Zeitressourcen nicht das Anliegen ihres Studiobesuchs sein kann, wenn auch häufig mehr oder weniger großes Interesse daran besteht: Erklärt Produzent Nils, er habe eine Vielzahl von Effekten wieder aus der Bearbeitungskette genommen, stellen die betroffenen Akteure trotz Nachfragen letztendlich nur ihre mangelnden diesbezüglichen Kompetenzen fest, erklärt Produzent Gus hingegen, bestimmte Anpassungen und Korrekturen noch vornehmen zu müssen, zeigt sich Sängerin Ellen wenig begeistert und interessiert. Es wird mangels vergleichbar ausgeprägter Wissensstrukturen ab einer von der jeweiligen Konstellation abhängigen Grenze technischen Verständnisses nicht mehr die gleiche Sprache gesprochen, obwohl die Aussagen als technikspezifisch von den darin nicht so versierten Akteuren identifiziert und durch das Vertrauen in die Institution Studio und in die Kompetenzen der technischen Akteure anfänglich stets akzeptiert werden. Je-

⁷⁶⁶ Vgl. Zitat Pianist Kapitel 2.4.

nes sprachliche Abstimmen dient nur der Vorbereitung der sich daran anschließenden Konstruktion der studiointernen Wahrheit. Sobald jener technische Bereich verlassen wird, bei dem es nur um die Bezeichnung sich vollziehender Vorgänge oder Tätigkeiten zwecks Optimierung der Zusammenarbeit oder kurzer Erklärung der Notwendigkeit bzw. Funktionsweise darauf folgender Prozesse geht, und in jenen Bereich der Studioarbeit eingetreten wird, welcher die Bewertung der Klangsignale im Einzelnen oder ihrer Gesamtheit, bezogen auf einen Song oder ein gesamtes Album in Verbindung mit der intendierten Positionierung, als erstrebenswert oder nicht beinhaltet, beginnt die eigentliche Konstruktion einer an Klang angeschlossenen Zufriedenheit über das Versammeln disparater Aussagen und deren Verhandlung. Die Übergänge sind dabei fließend, denn besagtem Benennen bestimmter Effekte und deren Entfernen sowie implizierter Funktionsweise – der Mix wurde durch dieses Prozedere deutlich leiser als zuvor, jene Effekte dienen demnach der Anhebung der Lautstärkelevel und deren Ausgleich untereinander – durch Produzent Nils folgte sofort eine Klassifikation seines eigenen Vorgehens als „besser“ hinsichtlich des noch vorzunehmenden Master-Prozesses. An anderer Stelle suchen zwei technisch versierte Akteure, Yves und Oliver, nach einer möglichst eleganten Lösung, um einer durch und durch auf Transparenz und Hi-Fi-Ästhetik bauenden Klangkonfiguration als Qualitätssteigerung im letzten Schritt des Masterings noch etwas „Schmutz“ in Form einer Bandsättigung hinzuzufügen, die man als besonders weichen Kompressor umschreiben könnte. Ein Schlagzeugelement im Studio E habe mehr „body“ als die als Bezugspunkt herangezogene erste Aufnahme des Instruments des Studios von Produzent Dieter, was offenbar erstrebenswert sei, und genreübergreifend – aber zugleich genrespezifisch – wird versucht, Signale und Aufnahmen unter verschiedenen Vorzeichen druckvoll – unabhängig von ihrer tatsächlichen Bezeichnung als „rumsen“, „Alarm“, „Druck“ oder, im Falle des Fehlens, „luschig“ – zu gestalten.⁷⁶⁷ Jene Verbalisierungen von Klang und deren immanente bzw. explizierte Klassifikationen ergeben nur in Verbindung mit zuvor gewählten oder sich während der Studioarbeit sukzessive herausbildenden Bezugspunkten Sinn und können klanglicher, technischer, instrumentaler oder ideologischer Natur sein. Deswegen wäre MORROWS Feststellung, die von ihm beobachtete Band Boy&Bear hätte eine Klangästhetik angestrebt, welche er als „left of centre“ bezeichnet, während der Produzent begonnen hätte, in die entgegengesetzte Richtung zu arbeiten⁷⁶⁸, dann plausibel, wenn die implizierten Bezugspunkte der Formation in Gestalt von Klangkonfigurationen anderer Bands, sowohl bezüglich der Frage, welche Songs ihrer Vorstellung entsprächen als auch welche gerade nicht

⁷⁶⁷ Im Fall einer im Anhang nicht aufgeführten Gitarrensessenion im Studio P führte z.B. dann der Schalldruck während eines solchen Unterfangens tatsächlich zum technischen Defekt eines Bändchen-Mikrofons.

⁷⁶⁸ MORROW, Conflict, mein Problematisieren dieser diffusen Bezeichnung siehe S. 51 in Kapitel 1.2.

und warum, zu einer Art Triangulation einer imaginierten, noch auszufüllenden Positionierung im Feld der populären Musikproduktion führen würden. Jener durch Ein- und Ausschluss zu erzeugende Bezugsrahmen gilt auf jeder Ebene der Klangerzeugung im Tonstudio: Zunächst an der Signalquelle, die sowohl in technischer als auch spieltechnischer Hinsicht möglichst fehlerfrei und dem Selbstverständnis der – keineswegs konfliktlosen – anvisierten Position entsprechen sollte. So dürfte ein Jazz-Schlagzeug deutlich anders beschaffen sein, bearbeitet und gemischt werden als ein Rock-Schlagzeug oder sollten Tempovariationen in einer gemeinschaftlichen Aufnahmesession zwecks organischen Klangs eines gemeinsamen Mikrotimings gewünscht, in einem modular angelegten, auf Overdubbing angewiesenen Projektkontext wiederum unerwünscht sein etc. Das betrifft auch kompositorisch und auf das Arrangement bezogene Aspekte, wenn etwa Produzent Oliver bestimmte Klänge oder Rhythmen mit den Deutungsmustern „Classic Rock“ oder „Hard Rock“ in Verbindung bringt, welche die Wertung als nicht zur geplanten Positionierung passend im konkreten Zusammenhang kommuniziert, oder Schlagzeuger Sören einen zusätzlich aufzunehmenden Song anhand der Gesangsmelodie als im Verhältnis zu den restlichen Kompositionen der Band wenig überzeugend deklariert; im Studio PI formuliert Sängerin Ellen den Anspruch einer nötigen Hörbarkeit ihrer Vokalleistungen in einem Vokaljazzensemble. Auf der Ebene des Gesamtklangs ist zu unterscheiden zwischen der Konstitution einer Positionierung mittels der Gesamtheit der versammelten, im Studio entstandenen Klangkonfigurationen und der Kombination aller Elemente eines Songs zur finalen Klangkonfiguration, ein Phänomen, das sich anlässlich des Höreffekts mit dem Begriff der Emergenz gut beschreiben lässt. Immerhin gehen das Zusammenspiel aller Signale und deren Nachbearbeitungen deutlich über ein reines Kombinieren der bekannten aufgenommenen Elemente hinaus. Einzelne Songs können in ihrem oftmals stark veränderten Dasein nach den Studioprozessen auf diversen Wegen legitimiert werden; sei es als technisch nur auf diese Weise innerhalb vorhandener Zeit zufriedenstellend zu verfertigen wie im Studio P, einer Kombination der Genres Jazz, Metal, Disco und Rock sowie dem Inkludieren eines – für eine Band mit Sänger durchaus ungewöhnlichen – instrumentalen Titels wie im Studio E aufgrund seiner Wirkung während des Live-Betriebs oder das Explorieren technisch ermöglichter künstlerischer Freiheiten entgegen der eigentlich natürlich-organischen Herangehensweise wie im Studio FSC.

Die Gesamtheit der entstandenen Konfigurationen konstituiert wiederum ein mehr oder weniger kohärentes Klangbild, dessen ungefähre Antizipation mit der während der Studioprozesse intendierten Positionierung korreliert. Deswegen weist Schlagzeuger Sören im Studio E alle von externen Akteuren oder Tontechniker Felix formulierten Bezugspunkte – Muse, Ra-

diohead, Coldplay – zurück, sieht die Band ihre Einflüsse doch bei anderen Formationen und sich kompositorisch und klanglich – erkennbar an der Selbstbezeichnung „Mad Pop“ – außerhalb besonders ausgetretener Pfade. Tora, Ellen und Sebastian haben aufgrund ihres Selbstverständnisses wenig Bedenken, überaus komplexe und ungewöhnliche, sehr verschiedene Konfigurationen unter dem Terminus „Jazz“ zusammenzufassen und schließlich kann nur durch die permanente Selbstreflexion während der Prozesse das Evozieren einiger Deutungsmuster im Studio P zu einer Veränderung eines kompletten Arrangements oder dem Auslassen zuvor bandintern abgestimmter und zugestimmter Elemente führen. Jene Deutungsmuster stellen entsprechende Handlungsaufforderungen und -optionen bereit, die innerhalb des Studios aber einigen feldspezifischen Besonderheiten unterliegen.

Das Angebot der Popmusik ist inzwischen so ausdifferenziert, dass derartige allgemeine Bezeichnungen wie etwa „Metal“ oder „Rock“ allein kaum eine Aussagekraft abseits von diffusen Vorstellungen einzelner Personen haben können. In dieser Wandlungsfähigkeit der Begrifflichkeiten liegt zwar deren Stärke im Feld der Musikproduktion, wie Peter WICKE erläutert⁷⁶⁹, zur Nutzung im Studiokontext und der Ableitung konkreter Handlungsoptionen sind allerdings genauere Bezugspunkte erforderlich. Dementsprechend sind auch hier – je nach Anzahl der beteiligten Entscheidungsträger – Prozesse der Abstimmung nötig, um eigentlich geläufige popkulturelle Deutungsmuster für die Studioarbeit fruchtbar zu machen. Durch die Auswahl weniger Repräsentanten zirkulierender oder kanonisierter Klangkonfigurationen wird jene Stilrichtung, auf die sich bezogen wird, ähnlich dem von BOURDIEU beschriebenen Prinzip der sozialen Delegation⁷⁷⁰, dann erst konstituiert und kann als Einfluss wirken. Der große Unterschied besteht jedoch darin, dass jene Auswahl nicht von – irgendwie von der ihnen zugesprochenen Relevanz überzeugten – Akteuren des jeweiligen Teilfeldes selbst vorgenommen wurde, in deren Sinne repräsentativ gewirkt werden soll, sondern jener Feldbereich ausschließlich im Studio anhand relativ willkürlich – da vom Wissen und den Präferenzen der Studioakteure abhängig – gewählter Konfigurationen gebildet wird, mit dem die Auseinandersetzung sich anschließend vollzieht. Im Falle der Gitarrensessions im Studio P reichte das Evozieren der allgemein bleibenden Deutungsmuster aus, da ohnehin genügend andere Faktoren dazu beitrugen, den technisch-instrumentalen Weisungen des Produzenten zu folgen. In der Solosession des Produzenten Yves zeugt die Reduktion eines gesamten Genrebereiches, „Rock“ zu „old-fashioned“ Rock, auf wenige Beispieltitel, ironischerweise auch ein Song von Depeche Mode, von der grundsätzlichen Arbitrarität solcher Prozesse und gleichzeitig von der technisch-instrumental bedingten, begrenzten Definitionsmacht des Produzen-

⁷⁶⁹ WICKE, Formation, passim.

⁷⁷⁰ BOURDIEU, Kapital, S. 68 f.

ten innerhalb des Tonstudios. Das Umdeuten geläufiger Muster und die sich daraus ableitenden Konsequenzen lassen sich z.B. an dem folgenden, kurzen Gespräch zwischen Sängerin Sina, Produzent Yves und mir über die Bedeutung des diffusen Begriffs „Hit“ ablesen. Die Nutzung des Terminus tritt häufig in Verbindung mit Platzierungen in den Verkaufspotential abbildenden Charts auf, die dann entsprechend der erreichten Position ihren Weg in die Bezeichnung finden, sei es Smash-Hit, Top-Ten-Hit oder der Nummer-Eins-Hit, und soll auf diese Weise eine existierende Popularität sowie damit verbunden eine wie auch immer geartete Qualität signalisieren. Um den Erfolg in einem anderen Land zu replizieren, wird in den entsprechenden Medienkanälen z.B. von einem Nummer-X-Hit aus besagtem Land des ersten Durchbruchs berichtet, welcher nun – endlich – in hiesigen Gefilden erreichbar sei. In jeder Form seiner Ausführung meint das Deutungsmuster „Hit“ dabei eine nicht genau definierte Popularität einer Klangkonfiguration, welche sich in Zirkulation des jeweiligen Songs und seinen Verkaufszahlen niederschlägt, die meist deutlich geringer sind, als es dessen Präsenz mitunter vermuten lässt, sowie die Ursache des Erfolgs in irgendeiner Weise in den Klängen selbst verortet. In besagter Session definiert Produzent Yves aber jenen Begriff deutlich anders. Sängerin Sina berichtet – zur allgemeinen Erheiterung – von den Vorstellungen einer Kundin von Yves und ihr: Auf die Frage, was für ein Song ihr vorschweben würde, hätte jene geantwortet, sie bräuchte einen Hit. Daraufhin formuliert Yves eine Lesart jenes Musters, die mit seiner Position und der daraus resultierenden Arbeitsweise zusammenhängt: Er wäre schon öfters in Interviews nach bestimmten bekannten Songs, nach „Hits“ gefragt worden. Die Formulierung „Das ist ein Hit!“ sei für ihn bei Songs zutreffend, die ihn zum Schmunzeln, zum Grooven oder ihm Freude bringen oder die ihn persönlich ansprechen würden. In diesem Fall wäre es für ihn unwichtig, ob ein Track „hundert Millionen verkauft oder nicht“.⁷⁷¹ Jene Interpretation ergibt deswegen Sinn, weil Yves Arbeit darin besteht, Anschlussmöglichkeiten von Klängen auszumachen und er um die Zufälligkeiten des Erfolgs weiß, die nur bedingt zu minimieren sind. Als einer der relativ etablierten Akteure des Feldes der populären Musikproduktion, welche um die Gunst der selektierenden und distribuierenden Entitäten buhlen, liegt sein Augenmerk weniger auf numerisch-finanziellen Aspekten von Publikationen, sondern auf deren klanglichen Eigenschaften. Diese erlauben ihm erstens, Ableitungen zugunsten seiner eigenen Arbeit hinsichtlich der technisch-instrumentalen Verfertigung eigener Produkte vorzunehmen und zweitens ein jeweiliges Anschlusspotential zu konstruieren, welches ihm wiederum im Rahmen seiner vom jeweiligen Projekt abhängigen Bezugspunkte überhaupt erst das Arbeiten ermöglicht. Die Legitimität seines Vorgehens speist

⁷⁷¹ Entnommen aus der Session Studio TL vom 8.5.2013.

sich aus seiner anhaltenden Tätigkeit im Feld und seiner technischen Spezialisierung. Daher kann die Verortung und Eingrenzung der technischen Bearbeitung von Klang mittels disparater Bezugspunkte - z.B. Alex Clare, Muse, Depeche Mode und durchaus einmal Britney Spears bei einer Rockband – vorgenommen werden. Letztendlich geht es um folgenden Aspekt: Die zirkulierenden und bekannten Deutungsmuster erhalten im Tonstudio einen bestimmten Inhalt, der nicht zwangsläufig mit deren vorherrschenden Definitionen im Detail oder Allgemeinen übereinstimmen muss, sondern wesentlich von dessen Auslegung durch die Produzenten – vor allem in technischer und soziokultureller Hinsicht – und die Musiker geprägt werden. Mittels Hinzuziehens oder Verwerfens von diversen Mustern und deren Spielarten wird sukzessive eine Positionierung konstruiert, welche es durch die Kombination eingespielter, programmierter bzw. entsprechend der antizipierten Richtung bewerteter Klangsignale in Verbindung mit diversen anderen soziokulturellen Faktoren einzunehmen gilt. Klangsignale, deren Bearbeitung und Kombination können nur als erstrebenswert oder nicht erstrebenswert deklariert werden, wenn sie in ein Verhältnis zu präsenten Publikationen als Repräsentanten von Deutungsmustern und ihren klanglichen Eigenschaften, somit den Hörgewohnheiten und Hörerwartungen gesetzt werden.

Die dann im durch Ausschließung eingeschlossenen Bereich generierten und produzierten Klänge tragen zur Konstruktion der kollektiv intendierten Positionierung bei, indem eine Zuschreibung zum gewählten Stil oder Genre erfolgt. Anders als Fans, die z.B. die Zugehörigkeit einer Band in die Unterkategorien eines Genres oder zu einem Genre überhaupt diskutieren, die also ohne klangformenden Einfluss bestehende Klangkonfigurationen einem Teil des Feldes zuzuordnen versuchen, erzeugen Studioakteure aktiv jene Klänge, die ihrer Meinung nach in den anvisierten Bereich passen und spezifische Anforderungen erfüllen, so etwa in Form eines druckvollen Eröffnungssongs auf einem Album. Somit wird nachvollziehbar, warum ein echtes bzw. echt klingendes Schlagzeug im Studio E oder ein bestimmter Gitarrensound im Studio P „Indie“, ein anscheinend der Neuen Musik ähnelndes Stück im Studio PI dann trotzdem „Jazz“ und ein Song durch die Implementierung einiger Gitarrenspuren im Studio TL plötzlich „rockiger“ sein kann. Diese drei Spielarten – Deutungsmuster, Klassifikation, Phänomenstruktur – innerhalb der eigentlich schnell vergänglichen Alltagsdiskurse erzeugen, verbunden durch die narrativen Strukturen – welche disparate Aussagen und Vorstellungen zu einem für die jeweiligen Konstellationen mehr oder weniger kohärenten Ganzen formieren –, jene innere Zufriedenheit mit den an Tonträger gebundenen klanglichen Resultaten. Diese können – angefüllt mit der Gewissheit bestimmter Entscheidungen basierend auf deren durch Produzenten herbeigeführte, technisch-instrumentale Legitimation, die wiederum

von präsenten Publikationen als ausgewählten Bezugspunkten herrührt – als studiointerne Wahrheit vom bestmöglichen Resultat angesichts der investierten Einsätze aller Beteiligten als Einsatz im Feld der populären Musikproduktion erst auf diese Weise entstehen und ggf. darüber hinaus wirken. Die Verbindung von miteinander in Konflikt stehenden Aussagen, die aber trotzdem das Vorgehen bezüglich der Klanggenerierung und -aufzeichnung in zusammenhängender Weise informieren, da sie an die jeweils singuläre Klangkonfiguration anknüpfen und trotzdem in das Konstrukt der Formationsselbstverortung passen, kann in den dargestellten Sessions ebenso verfolgt werden wie die massive Beeinflussung von diesbezüglichen Entscheidungen anhand der technischen Expertise des beteiligten Studiopersonals. Obwohl es für den erhofften Erfolg unerheblich ist, in den Ohren der Beteiligten im Studio TL besser als U2 zu klingen, zeugen solche Aussagen von der geglückten Formung disparater Vorstellungen und Prozesse zu einer gemeinschaftlich eingenommenen Positionierung. Einen diesbezüglichen Fehlschlag illustriert die von Produzent Yves erwähnte Session mit einer großen Plattenfirma, bei der die Vorstellung eines „urban“-Sounds von deren Vertretern überhaupt nicht mit der Idee einer „funky“-Ausrichtung des Produzenten und Künstlers übereinstimmte.

Wie diskrepant Vorstellungen bezüglich gängiger Bezeichnungen sein können, zeigt noch eine andere Begebenheit, bei der Produzent Yves für einige kurze Werbetracks mit mir zusammenarbeitete: Der Auftrag lautete, von einem durch Yves bereits produzierten und von Sängerin Sina gesungenen Song noch weitere kurze Varianten zu erzeugen: Soft, Elektro, Uptempo, Jazz und Klassik. Die Bereiche Jazz und Klassik überantwortete Yves mir. Der Song lief bereits zur Werbung im Kino und konnte auf der Webseite des Unternehmens gehört werden. Die Tracks sollten alle genau 20 Sekunden lang sein, weil sie als Untermalung von kurzen Videofilmen mit verschiedenen Inhalten gedacht waren. Es ging um verschiedene Outfits einer Modemarke, die speziell auf Frauen abzielte.⁷⁷² Der Jazz-Bereich war mit Kontrabass, Klavier, Schlagzeug im Swing-Feeling und Bläsersetzen, angelehnt an die recht weit verbreitete Interpretation des Deutungsmusters „Jazz“ in Bars und/oder Big Bands, relativ unproblematisch. Spannend gestaltete sich hingegen die Erarbeitung des „klassischen“ Layouts. Ein erstes mit Streichersatz, Holzbläsern und Orchesterperkussion gefiel Yves zwar, aber er sucht noch nach etwas „weiblicherem“, mehr „sparkly“, wie es seine Werbepartner nennen würden. Da mir bis zu dem Zeitpunkt noch nicht bekannt war, wie die zu begleitenden Clips visuell gestaltet wurden, fertigte ich ein neues Layout an, welches – der Idee von „sparkly“ als glitzernd, geschmückt, festlich folgend – eher in Richtung Barock ging, mit

⁷⁷² Die Hörbeispiele sind auf der beiliegenden CD enthalten: Track 11-15.

Cembalo und zügigen Streicherbewegungen. Allerdings fiel auch jener Vorschlag nicht zur völligen Zufriedenheit von Yves aus, so dass wir uns zu einem Termin in seinem Tonstudio verabredeten. Mein Wunsch nach einer gemeinsamen Erarbeitung hatte verschiedene Gründe. Zunächst hatte mir Yves die Filmclips zugesandt, die meiner Meinung nach überhaupt nicht mit meinen „klassischen“ Musikideen zusammenpassten. Darüber hinaus verfügte Yves über eine deutlich leistungstärkere und vom Klang her meine Möglichkeiten qualitativ weit übersteigende virtuelle Orchesterbibliothek. Zudem gestaltet sich die mündliche Kommunikation im Studio deutlich einfacher als im elektronischen Schriftverkehr. Inzwischen war die Webseite mit einigen Vorabversionen der Tracks von Yves online, so dass wir die von der Firma ausgewählten Track-Layouts als Orientierungspunkte für unser Vorhaben wählen konnten. Während die Jazz-Version zu einigen Clips funktionierte, kamen wir nach mehrstündigem Arbeiten und Vergleichen der gewählten Tracks zu dem Schluss, dass nicht wirklich eine „klassische“ Version im Stile eines Orchesters gewünscht war, sondern lediglich eine dem gleichen Groove und der gleichen Geschwindigkeit folgende Adaption des originalen Songs mit traditionellen Instrumenten der westeuropäischen Kunstmusik. Obwohl sowohl Yves als auch mir jene Version zusagte und sie passfähig zu sein schien, informierte Yves mich einige Wochen später darüber, dass er diese Version doch zugunsten einer anderen verworfen hätte.

Dies soll neben den bereits ausführlich analysierten Sessions als weiteres, pointiertes Beispiel für das Aufeinandertreffen verschiedener Auslegungen von Deutungsmustern, den daraus resultierenden Klassifikationen bestimmter Klänge sowie Zuschreibungen bestimmter Eigenschaften, die alle miteinander über die Idee der Repräsentation verschiedener Lebensentwürfe beim Beibehalten der gleichen Modemarke miteinander verbunden sein sollten, und der letztendlichen Entscheidungsgewalt der technischen Akteure dienen.

Die von den Akteuren formulierten, wegen der jeweiligen verfügbaren Einsätze unterschiedlich wirkungsvollen Diskurse bzw. deren Interpretationen ermöglichen erst das Arbeiten in einem Feld klanglich begrenzter Unbegrenztheiten und garantieren das Bestreben aller Akteure, trotz der mit der Logik der qualitativ hochwertigen Klangverfertigung und dem Glauben an deren Maßgeblichkeit für den Erfolg nicht erklärbarer Fehlschläge, weiterhin ihr Glück im Spiel des Feldes der populären Musikproduktion zu suchen. Jene präsenten, da zirkulierenden und dadurch Einfluss auf die Studioarbeit nehmenden Klangkonfigurationen erzeugen Einschränkungen von außen und innen, werden aber nicht als einschränkend, sondern zielführend empfunden. Angesichts der unzähligen Varianten der Klangmodifikation und -erzeugung so-

wie der außerklanglichen Aspekte, um die es im Studio implizit immer geht, ist das Ausbleiben eines Hinterfragens jener Einschränkungen nachvollziehbar. Zudem würde ein kritisches Hinterfragen der empfundenen Freiheit und Originalität der eigenen klanglichen Entäußerungen angesichts der sich unnachvollziehbar vollziehenden Prozesse – z.B. garantieren selbst Songs, die gezielt für Radio-Airplay angefertigt werden, jenes noch lange nicht und auch der neueste im Radio gespielte Pop- oder Rock-Song verbleibt meistens in bekannten Strukturen – das weitere Funktionieren im Feld wahrscheinlich beeinträchtigen. Der Grad der Beeinflussung des gemeinschaftlich zu erstellenden Resultats, welches sich sukzessive aus einer Vielzahl disparater Aussagen und Entscheidungen zusammensetzt, hängt von der Interpretation der relativ offenen Definition der Produzententätigkeit ab, die ohnehin durch die Selbstverortung aller Beteiligten sowie der Verortung des zu erzeugenden Klanggegenstandes geprägt wird. In jedem Fall trägt dieser aber auf der technischen Ebene zur Konstruktion eines vertretbaren Resultats, folgend den präsenten Erzeugnissen im jeweiligen Teilfeld und durch die Deklaration gewählter Bezugspunkte und Normen als gut und somit erstrebenswert, bei.

Darüber hinaus sind noch weitere Eingriffe künstlerischer Natur möglich, die zwar vom Selbstverständnis der Akteure abhängen, jedoch immer darauf abzielen, aus mitunter völlig verschieden gelagerten Aussagen eine inhaltlich divers verbundene Klangkonfiguration zu erstellen, deren Qualität wiederum durch eigentlich vergängliche Alltagsdiskurse der Bewertung determiniert wird. Jene Vergänglichkeit entfällt durch die Bindung an einen Tonträger bzw. zunächst durch die Aufzeichnung im Tonstudio zwecks späterer Bewertung und Bearbeitung – obwohl deren massenhafte Veröffentlichung selbst derart manifestierte Alltagsdiskurse in Massen wieder vergehen lässt – und erhält somit die potentielle Chance, bei massenhafter Verbreitung und Konsumtion ein Teil der akkumulierten Feldgeschichte und somit vielleicht Repräsentant der Interpretation von Deutungsmustern ähnlich gelagerter Studioprozesse zwecks Anfertigung neuer Klangkonfigurationen zu werden. Es ist jene geringe Chance, auf welche die beteiligten Akteure zwecks Profitgenerierung durch ihren Einsatz hoffen und die das Konstruieren der studiointernen Zufriedenheit mittels der Selbstversicherung der Qualität und Relevanz der Erzeugnisse erforderlich macht.

Glaube und Hoffnung sind es, die mich von einem Verkennen der eigenen Position im Feld der populären Musikproduktion sprechen lassen, denn obwohl es im Tonstudio und im Feld der *Popmusik* zwar hauptsächlich um Klang zu gehen scheint, schließen an diesen eine Vielzahl von anderen Prozessen an bzw. ist der Anschluss des Klangs an eine Vielzahl von außerklanglichen Prozessen notwendig, damit jene gewünschte Zirkulation und Präsenz, das Spektakel Popmusik, überhaupt zustande kommen kann, wodurch ein massenhaftes Konsumieren

und daher Eintreten des Profits durch studiointernes Feststellen einer wie auch immer zu definierenden Qualität mitnichten prädestiniert ist. Insofern wirken die verschiedenen Diskurse, die durch die Feldstruktur mit ihren Diskursträgern, die Institution Tonstudio und weitere bereits genannte Durchsetzungsmechanismen zirkuliert werden, im Feld gleichzeitig irreführend und normend, normierend und ggf. normalisierend, da sie den Zugang bestimmter Vorstellungen und Klänge in die Klangproduktion in verschiedener Hinsicht regulieren – sei es z.B. durch die Zirkulation bestimmter Konfigurationen oder das Verweigern des Zugangs abweichender Konfigurationen zur Präselektion durch deren Distributoren.⁷⁷³ Sie konstruieren innerhalb der Studios aus jenen zunächst noch disparaten Klangvorstellungen und daran gekoppelten Positionierungsideen durch die Weisungsbefugnisse der sie aussprechenden technischen Akteure ein angepasstes und passfähiges, daher anschlussfähiges Produkt, wodurch eine sehr geringe Chance entsteht, mittels Auswahl für die zu distribuierende Präselektion und der daraufhin eventuell einsetzenden massenhaften Konsumtion Teil einer neuen, temporär wirkenden, da präsenten Norm in Form von Klangkonfigurationen zu werden. Dies sind Prozesse, auf die Künstler nur durch ihre als Kernkompetenz begriffene Tätigkeit der Bereitstellung von Klangmaterial und -konfigurationen in Form von Songs kaum Einfluss haben.

3.3 Wozu benötigen Künstler/Bands einen Produzenten?

Nachdem in den letzten beiden Kapiteln zusammengefasst wurde, wie Weisungsbefugnisse durch feld- und personenspezifische Voraussetzungen verschiedener Herkunft konstituiert werden und auf welche Art und Weise sie mittels Diskursen auf das Erstellen von Klangkonfigurationen einwirken, bleibt noch eine der eingangs formulierten Fragen zu beantworten:

4. Gibt es Prozesse, welche zwar von den spezifischen Konfigurationen der Akteure geprägt und daher jeweils verschieden sind, aber grundsätzliche Gemeinsamkeiten zwischen unterschiedlichen Studiosituationen hinsichtlich ihrer Funktions- und Wirkungsweise erkennen und eine Einschätzung der Rolle, Funktion und Relevanz des Produzenten in der populären Musikproduktion zulassen?

Basierend auf den getätigten Beobachtungen, von denen einige im zweiten Teil dargestellt und analysiert wurden, soll zunächst folgende, im Anschluss auszuführende und anscheinend nicht direkt die Frage beantwortende Aussage formuliert werden: Meiner Meinung nach be-

⁷⁷³ Dies kann auf der Ebene der A&R- oder Marketingabteilungen ebenso passieren wie auf der Ebene der begrenzten Sendezeit bzw. Sendeslots der Medienkanäle.

nötigt jede Band bzw. jeder Künstler einen Produzenten, um die unwahrscheinlichen Erfolgschancen der Publikationen, jener manifestierten klanglichen Entäußerungen in einem Feld massenhaft existierender ähnlicher Erzeugnisse, zumindest graduell wahrscheinlicher zu machen. Diese Feststellung greift die in der Einleitung verfasste Annahme auf, nach welcher die Kombination massenhaft distribuerter und partiell massenhaft konsumierter, an Tonträger gebundener Klangkonfigurationen mit den diversen Inkarnationen soziokultureller Ereignisse im doppelten Sinne nur durch das Interagieren von Produzenten und Künstlern im Tonstudio möglich sei. Die Rolle, die der Produzent in der jeweiligen Konstellation spielt, kann dabei vom Gesamtbild komplettierenden und jenes als besonders deklarierenden Puzzlestück, über das Katalysieren bereits weitgehend adäquater, vorhandener Elemente und Vorstellungen – der Produzent als ausführender Akteur – bis hin zur Personifizierung des Widerstands gegen bereits sicher gedachte, getroffene Entscheidungen – der begrenzt dominierende Produzent bzw. wechselnde Rollen – variieren, um eine andere Beschreibung der von mir vorgeschlagenen Typen zu nennen. Die Funktion dieser verschiedenen Rollen ist dabei stets die gleiche: Durch das Zusammenwirken der verschiedenen Positionen, Positionierungen und Vorstellungen innerhalb eines Studiokollektivs können bestimmte, kohärente, anschlussfähige und vor allem konsumbezogene Positionierungen in klanglicher Form erst durch seine Partizipation am Prozess entstehen. Die Erkenntnis, Produzenten seien relevant für die Prozesse der Musikproduktion, ist nicht neu, wurde aber bisher vor allem von eben jenen selbst oder anderen im Feld Agierenden deklariert, also Akteuren, die ein Interesse an der selbsterklärten Wichtigkeit haben. Mein Erklärungsversuch hingegen versucht in diesem und dem anschließenden Kapitel Ursachen in der Funktionsweise dieses spezifischen Feldes zu verorten.

Jedes Studioprojekt wird geprägt durch die verschiedenen verfügbaren Einsätze der beteiligten Akteure, die in ihrer Kombination miteinander abgestimmt und passfähig gemacht werden müssen, um ein für alle Teilnehmer zufriedenstellendes Ergebnis zu gewährleisten. Die erforderliche Schwelle für eine erfolgreich empfundene Zusammenarbeit im Studio, an deren Ende die – wenigstens temporär – fertige Sammlung von Klangkonfigurationen steht, kann nur mittels einer Vielzahl klanglich-instrumentaler, technisch-instrumentaler, Feldentwicklungen antizipierender Fähigkeiten in durch finanzielle Ressourcen bereitgestellten Räumlichkeiten entsprechender Funktionsweise überschritten werden. Je nachdem, welche Struktur jener Einsatz der jeweiligen Künstler oder Bands aufweist, ist es die Aufgabe des Produzenten, die unterschiedlichen Leerstellen hinsichtlich der Zielstellung zu beseitigen, um in der Kombina-

tion der gemeinsamen Einsätze letztgenannte zu erfüllen.⁷⁷⁴ Die nicht kanonisierte und daher keine Sicherheit garantierende Bezeichnung „Produzent“, deren Allverfügbarkeit zugleich Fluch und Segen für Akteure des Feldes der populären Musikproduktion ist, erlaubt durch diese Ungenauigkeit des Begriffs das Benennen einer vorher nie klar zu definierenden Tätigkeitsstruktur als „produzieren“, da diese sich erst im Verlauf der Probleme sichtenden, erzeugenden und lösenden Erarbeitung – trotz der Vorannahmen über den Ablauf der Arbeitsprozesse – konkretisieren kann. Das erklärt auch die Diversität der Akteure und ihrer Fertigkeiten, die unter dem Label „Produzent“ im Feld agieren: Vom ständig anwesenden, technisch-kompositorisch tätigen Alleskönner mit hohem Instrumentalwissen – der indirekt begrenzt dominierende Produzent – bis hin zum lediglich seinem Kenntnis- und Vernetzungsstand entsprechend Beurteilenden einer Anschlussfähigkeit ohne große Eingriffe ins Studiogeschehen sind alle Varianten dieser Tätigkeit denkbar. Sie können in der ganzen Breite des vorhandenen Spektrums situativ gebunden nützlich und ausreichend, in Form der Ausprägung verschiedener Verfahrensmodi projektabhängig durch eine Person vertreten denkbar sein und sogar ohne einen konkreten zusätzlichen Akteur mit der Bezeichnung „Produzent“ existieren.

Die Konstellation in den Studios FSC und PI erforderte z.B. aufgrund der durch akademische Qualifikationen sich völlig anders gestaltenden Selbstverortung der Formationsangehörigen andere Fähigkeiten und Vorgehensweisen als jene im Studio TL. Keiner der beiden Produzenten Nils und Gus käme auf die Idee, ohne Anwesenheit der Bandakteure kompositorische oder deutlich verändernde klangliche Eingriffe vorzunehmen, die Produzent Yves – reversibel – wiederum in jedem seiner Projekte grundsätzlich in deren Abwesenheit durchführt. Was Nils und Gus jedoch – sogar in Abwesenheit der Künstler und mit deren Positionierungen vereinbar – vollziehen, ist die Durchführung von als rein technisch deklarierten Prozessen und deren Beurteilung wie das Einfügen von ihnen als Feldstandard angesehenen Nachbearbeitungen, z.B. EQs und Kompressoren, Korrekturen des Audiomaterials bei Fehlern, Angleichungen in den Lautstärkeverhältnissen oder – zu allererst – die Sicherstellung des Vorhandenseins von Klangsignalen mit denen gearbeitet werden kann. Insofern könnte man hinsichtlich der detailliert betrachteten Sessions – natürlich vereinfacht – formulieren, dass Produzent Gus im FSC jene Leerstellen der technischen Fertigkeiten und Vertretbarkeit ausfüllen musste, ferner den Einsatz bestimmter Modifikationen als nicht gefährdend für die angedachte Positionierung legitimierte und – begrenzt – durch evozierten Widerstand bzw. konkrete Fragen bezüglich bestimmter Klangvorstellungen diese zu konkretisieren half. Jene Sessions dienten also pri-

⁷⁷⁴ Die Gedankengänge dieses Kapitels haben Gemeinsamkeiten mit Mike HOWLETTS Argumentation seines Aufsatzes „The Record Producer As Nexus“, HOWLETT, Producer.

mär der Umsetzung bestimmter, bereits existenter und weitgehend – soweit es außerhalb des Tonstudios möglich ist – konkretisierter Vorstellungen von Klang, in deren Rahmen Gus vor allem ausführend und erleichternd tätig war. Die seiner eigenen Differenzierung entsprechende, zwischen primär technischen Anforderungen sowie Ausführungen und dem eigentlich bei ihm mit dem Verb „produzieren“ assoziierte Interpretation einer weitreichenden, potentiell ins kompositorische und klangliche Material eingreifenden Rolle wird hier nicht gebraucht und auch nicht gewollt, wie Sebastians Äußerung zum „mehr produzieren“ verdeutlicht; sie wäre hinsichtlich Gus' Einsatzstruktur jedoch möglich. Wegen der veränderten Ausgangspositionen im Vergleich zu nicht institutionell abgesicherten – hier im doppelten Sinne durch Hochschulqualifikationen und öffentliche Förderung – Akteuren des populären Musikproduktionsfeldes sind bestimmte angenommene Fähig- und Verfügbarkeiten eines Produzenten ausgeschlossen oder nicht erforderlich: Neben den übers Technische hinausgehenden klanglichen Fähigkeiten sind dies bestehende Netzwerke, welche einen herzustellenden, möglichen Anschluss in Aussicht stellen, der durch das Selbstverständnis des Produzenten, die Ausrichtung des künstlerischen Selbstverständnisses sowie die materielle, nicht durch die Künstler aufzubringende Basis jedoch nicht die gleiche Relevanz wie bei den anderen beobachteten Sessions haben. Trotz der Tatsache, dass Gus selbst das Fehlen entsprechender Netzwerke grundsätzlich als Nachteil für sich ansieht, entfällt bei einer Positionierung, die sich gezielt von „Chartmusik“ distanzieren will und dies von einer akademisch relativ abgesicherten Position im Feld der populären Musikproduktion vollführt, die damit verbundene Einschränkung der Weisungsbefugnisse, weil jene Funktion von seiner Rolle in dieser Konstellation ohnehin nicht gefordert wird. Ähnlich gestalten sich die Prozesse im Studio PI, obwohl die materielle Basis nicht vollständig formationsextern aufgebracht wird. Dadurch ist die Anschlussfähigkeit einzelner Titel – denn die Selbstverortung der Musikerinnen verhindert, wie die Reaktionen auf studioexterne kritische Anmerkungen zeigen, eine durchgehende Orientierung in eine derartige Richtung – zwar durch die gleichfalls institutionell-öffentliche Absicherung nicht (über)lebensnotwendig für die Band, aber doch von Interesse. Ansonsten prägt auch in dieser Session der Gedanke einer Umsetzung bereits existierender und konkretisierter Klangvorstellungen in einem technisch vertretbaren Rahmen der Signalaufzeichnung und deren Nachbearbeitungen das Handeln des Produzenten. Ohne die Idee des „Katalysators“ weiter konkretisieren zu wollen – schließlich konnte ich in diesem Studio nur eine kurze Sitzung beobachten und die Frage, was in welcher Situation begünstigend wirkt, ist ebenso kontingent wie die nach den jeweils benötigten Einsatzstrukturen jeder Produktion –, ist es Produzent Nils' Funktion, durch die in Abschnitt 3.1 genannten, diese Weisungsbefugnis konstituierenden

Faktoren, bestimmte Abläufe zu erleichtern oder zu beschleunigen, ohne inhaltlich – also kompositorisch-klanglich modifizierend – einzugreifen. Demgegenüber sind die Eingriffe von Produzent Yves angesichts der geringen technischen Versiertheit der meisten seiner Kunden und Projektpartner zur Herstellung konkurrenzfähiger Klangkonfigurationen zwingend, wenn deren Einsatz und damit Einfluss auf die Endprodukte auch stark variiert: Sein Projektpartner Hannes des mit einem Major-Label assoziierten Projekts SY besitzt daher aus verschiedenen Gründen – deutliche instrumentale, netzwerkbezogene, finanzielle Ausprägung der Einsatzstruktur und ähnlich lange Feldaktivität – wesentlich mehr Mitspracherecht als der erst vor einigen Jahren ins Feld eingetretene Sänger Till. Dieser beschreibt seine Fähigkeiten selbst als überschaubar, durch die Einbindung in Yves' Netzwerk und den Zugriff auf dessen Fertigkeiten hat er aber letztendlich deutlich höhere Chancen auf Gewinne verschiedener Provenienz, wie seine Vermittlung an einen mit Yves befreundeten Verlagsrepräsentanten zeigt.

Produzent Oliver im Studio P wiederum verfügt über kein derartig ausgeprägtes Beziehungsnetzwerk. Diese Schwäche wird aber teilweise durch die deutlich günstigeren Zugangsoptionen zu Räumlichkeiten, Technik und seinen Fähigkeiten gegenüber vergleichbaren Studios ausgeglichen, zumal die mit ihm zusammenarbeitende Formation von der beschränkten Reichweite der geplanten Publikationen weiß und jene erst dazu nutzen will, sukzessive ein entsprechendes Netzwerk zu knüpfen. Der Schwerpunkt der Zusammenarbeit lag daher auf dem technischen Umsetzen der Vorstellungen und deren technischer Vertretbarkeit, dem Erschließen bisher unbekannter Optionen und Formulieren einer kohärenten Positionierung bzw. dem Überprüfen der diesbezüglich getroffenen Entscheidungen. Jene Sessions sind das beste Beispiel für die Unvorhersehbarkeit eines derartig komplexen Unterfangens. Schließlich wandelt sich Olivers Rolle vom Ausführenden, die Prozesse ermöglichenden und erleichternden Akteur zum Widerstand leistenden Akteur, an dem und durch den die später vollendete Klangkonfiguration in ihrer (bisher) finalen Inkarnation entwickelt wird. Die durch ihn auszufüllenden, mehr und mehr im Laufe der Produktion evidenten „Leerstellen“ sind vor allem jene der technischen Vertretbarkeit, welche vorher in der Form nicht verortet werden konnten, sowie die des Thematisierens sowie Problematisierens bisher getroffener klanglich-kompositorischer Entscheidungen. So stellt sich z.B. die Frage nach der Sinnhaftigkeit von Power-Chords und bestimmten Rhythmen bezüglich der artikulierten bzw. überhaupt erst zu artikulierenden Positionierung. Dieser Widerstand und die auftretenden Probleme samt den daraus folgenden Konsequenzen haben dann für die weitere Zusammenarbeit entsprechende Folgen, wie weiter unten erläutert wird. Die extremste Variante des Widerstandes, durch den sich bestimmte Merkmale bzw. Anforderungen einer gedachten, spezifischen Positionierung

herauskristallisieren, dürfte der Konflikt im Studio E um einen Teil der Klangsignale und deren empfundene Qualität sein. Schließlich hat dieser das temporäre Unterbrechen des Arbeitsverhältnisses im Studio des eigentlichen Produzenten Dieter zur Folge. Weiterhin äußert sich dessen Einfluss auf die Resultate im Abwehren diverser Vorschläge Felix‘ durch Sören, immerhin sind die bisher erschienenen und in gewissen Grenzen erfolgreich rezipierten Produkte maßgeblich mit auf Dieters Schaffen zurückzuführen, wenn die Diskrepanz zwischen erhoffter und sich einstellender Reichweite zugleich eine Ursache neben anderen – z.B. Schwächen im technischen Bereich der Signalaufzeichnung sowie -modifikation einiger Instrumente – für die anhaltende Instabilität der Arbeitsbeziehung zu sein scheint. Vor allem die letzten beiden Beispiele zeigen, wie wenig akademische Qualifikationen in einem nicht staatlich akademisierten Bereich wie „Pop-Rock“ tragfähig sind, weil selbst jene die Instrumente und Soundgenerierung betreffenden Prozesse, eigentlich das Gebiet der Expertise studierter Musiker, im Studio auf mitunter völlig andere Art und Weise funktionieren als angenommen. Technisch versiert sind es Produzenten oder die ihnen zuarbeitenden bzw. mit ihnen zusammenarbeitenden Tontechniker, die bestimmte Leistungen und ihre Formen einfordern können und müssen, weil jene aufgrund der Diskrepanz zur eigentlichen instrumentalen und Live-Spielweise sowie der außerhalb des Studios vorhandenen Toleranz klanglicher Artefakte von den Musikern ohne diesen Einfluss mangels Bewusstsein dieser Problematik gar nicht erbracht werden können und werden.⁷⁷⁵

In keinem der genannten Beispiele kam die Rolle vor, die ich mit „fehlendem Puzzlestück“ umschrieben habe.⁷⁷⁶ Diese wie die gefürchtete Rolle des Produzenten, der die Musiker lediglich als Outlet seiner eigenen Werke ohne großes Mitspracherecht von deren Seite nutzen möchte, man denke an das Label SAW aus den 1980er Jahren oder Phil Spector, speisen ihre Relevanz aus der Funktion ihrer Netzwerke. Im ersten Fall entsteht unter der Anleitung des Produzenten mittels technischer Betreuung, die meiner Definition nach in den Bereich des Produzierens ausgreifen muss, soll es nicht bei bloßer Aufzeichnung und Wiedergabe von Signalen bleiben, und durch die Fertigkeiten relativ etablierter oder/sowie instrumental versierter Künstler eine Konfiguration, die in ihren Anfängen, während der Erarbeitung und nach ihrer Finalisierung von ihm als anschlussfähig angesehen und dahingehend überprüft wird. Diese Einschätzung wird von den mit ihm in Verbindung stehenden Akteuren der Distribution, die seine diesbezügliche Fertigkeiten und Bewertungen anerkennen, aufgrund vorheriger Erfolge übernommen. Hierdurch kann der Zugang zur Präselektion zu zirkulierender Publikationen deutlich begünstigt oder sogar nahezu garantiert sein und diese Anerkennung ferner auf

⁷⁷⁵ ZAGORSKI-THOMAS, Musicology, S. 200-203, thematisiert jene Diskrepanz ebenfalls.

⁷⁷⁶ Am ehesten hat wohl Produzent Yves einige Eigenschaften dieser Rolle.

die Band bzw. den Künstler als vorausseilendes Qualitätsmerkmal zurückstrahlen: „Band XY ist mit Produzent AB für ihr neues Album im Studio!“

Die begrenzt dominierenden Produzenten erhalten den Gehorsam für ihr exzessives Eingreifen in oder Generieren des klanglichen Materials und dessen Verarbeitung durch die Bereitstellung der dafür nötigen Räumlichkeiten bzw. Fertigkeiten und durch das Wissen vergleichbarer Anerkennung von und die Vernetzung mit Entscheidungsträgern, die wiederum die Wahrscheinlichkeit des Zugang zu den Präselektionen und damit die Wahrscheinlichkeit der Teilhabe an Profiten erhöht. Beide Produzententypen arbeiten also stark mit dem Einsatz ihrer Vernetzung zwecks Erreichens einer ihrer Meinung nach anschlussfähigen Resultats auf dem Weg zum antizipierten Erfolg. Allerdings ist dessen Ausbleiben dann besonders problematisch und führt zu Instabilitäten der Hierarchien. Als „fehlendes Puzzlestück“ würde ich zudem nur die erstgenannte Vorgehensweise bezeichnen, bei BURGESS ist jenes mit „Merlin the Magician“ bezeichnet: Ein Produzent, der ein nahezu vollständiges Bild von einem bestimmten Standpunkt aus erst komplettiert und damit in bestimmten, von ihm etablierten und mobilisierbaren Netzwerken vertriebsfähig macht.⁷⁷⁷

Faszinierend ist die Tatsache, dass Bands, welche keinen Produzenten haben oder gezielt auf diesen verzichten, sich dann „selbst produzieren“. Dafür war leider kein Beispiel für mich zugänglich, die im Kapitel 2.5.3 beschriebene Session im Studio E wies aber Elemente jener Variante auf. Bei einem reinen Aufzeichnen des klanglichen Geschehens wird es in einer Studioproduktion, den Sonderfall des erklärten Live-Mitschnitts ohne Bearbeitungen ausgenommen, nämlich fast nie bleiben. Der Schritt der „Produktion“ wird auch dann nicht ausgelassen, wenn kein konkreter Akteur diese Funktion einnimmt, welche immer das Beantworten einer mäandernden Kombination aus projektspezifischen, grundsätzlich aber sehr ähnlichen Fragen hinsichtlich der Anschlussfähigkeit des Resultats sind.⁷⁷⁸ Entweder spielt ein künstlerischer Akteur mit entsprechenden Fähigkeiten diese Rolle oder aber die Formation kombiniert ihre Fähigkeiten und Ressourcen, um die Fragen nach dem Warum, für wen und auf welche Weise für sich legitim zu beantworten. Abgesehen von den bandinternen Komplikationen, die jede Formation in sich trägt und die deutlich weniger prüfend für deren Zusammenhalt sein können, wenn ein externer Akteur diese Fragen und Widerstände formuliert, sind die begrenzten Freiheiten der verfügbaren Optionen durch einen solchen Einschluss der beteiligten Entscheidungsträger potentiell nochmal geringer, sei es aus Gründen der bereits durchlaufenen Prozesse der Klangkonfigurationsgenerierung, durch welche diese erst in ihrer prä-Studioform ent-

⁷⁷⁷ BURGESS, Art, S. 9-13.

⁷⁷⁸ Mike HOWLETT, Producer, spricht diesen Aspekt ebenfalls an: „Even in the case of the self-producing ‘bed-room’ artist this function is present in all the choices made.“

standen sind, oder aus Gründen mangelnden technischen Wissens oder Überblickens der verfügbaren und benötigten Zeitressourcen. In jedem Fall ist die Rolle des Produzenten eine immer zu spielende, nicht im künstlich-heuchlerischen Sinne des Vortäuschens, sondern im lernenden, sukzessive einnehmenden Sinne, durch welche die Erfordernisse jeder Produktion, die erfolgreich beendet werden soll, zu erfüllen sind.

Deswegen ist der „Produzent“ im Prinzip eine Rolle, die theoretisch von nahezu jedem Akteur des Feldes eingenommen werden kann, sofern die zu erfüllende Funktion von der jeweils verfügbaren Einsatzstruktur ausgefüllt werden kann. Eine gut vernetzte, etablierte Formation mit technischen Akteuren, die deren Vorstellungen umsetzen, könnte nur ein paar gute Freunde konsultieren, deren Wissen und Hören aktueller Feldentwicklungen ihre Urteile legitim erscheinen lassen und auf diesem Wege die klanglichen Positionierungen triangulieren. Im Unterschied dazu benötigt eine etablierte, renommierte Jazzformation vielleicht nur einen technisch Ausführenden, weil sie aufgrund ihrer Kenntnis der eigenen Instrumente, deren Mikrofonierung und feldspezifisch nur geringen Modifikation in der Kombination ihres Wissens den Produzenten diesbezüglich zu substituieren vermag. Solche Aussagen sind aber nur retrospektiv möglich, denn die tatsächlichen Abläufe sind unberechenbar, womit die besondere Struktur der Fähigkeiten und Ressourcen eines hauptberuflichen Produzenten erneut anzusprechen ist: Es geht um diese Sicherheit des Head-Rooms im Falle eines Fehlschlags der Planungen und antizipierten benötigten Fertigkeiten sowie die damit einhergehenden Vorteile eines derartig aufgestellten Akteurs. Die digitale Revolution ermöglicht zwar ein Arbeiten ohne Produzenten in Form seiner Emulation durch andere, nicht zwangsläufig spezialisierte Akteure, aber die Dauer der Herstellung zufriedenstellender Ergebnisse wird z.B. wegen technischer Komplikationen wahrscheinlich höher sein. Es entfallen die spezifischen Vorteile eines länger aktiven, erfahrenen Akteurs in Form von Netzwerken, Antizipation des Feldgeschehens, Überblicken des Produktionsbudgets usw. Diese Spezialisierung im Feld ermöglicht technische Optionen, die Künstlern sonst nicht geläufig wären: Sei es das Splitten von Tracks und der getrennten Komprimierung einer Vokalspur im Studio FSC, das Erzeugen neuer Sounds oder Klangcollagen mit bekannten Quellsignalen oder kompositorischem Material in den P-Sessions, das Bearbeiten von Quellsignalen mit bestimmten, feldspezifischen Zielstellungen wie bei den Drum-Recordings im Studio E bzw. dem Master-Prozess im Studio TL oder der Einsatz neuer, gar nicht mehr oder noch gar nicht verfügbarer technischer Gerätschaften wie in den Studios PI oder TL. Die Möglichkeiten inhaltlichen Hinterfragens speisen sich aus der Kenntnis jener technischen Gegebenheiten und Entwicklungen und gleichzeitig aus dem der Funktion der Produzenten inhärenten Detachment von den mit

ihnen zusammenarbeitenden Projekten. Diese mal mehr, mal weniger große innere Distanz ermöglicht ihnen, losgelöst vom eigenen Gefallen die Anschlussfähigkeit an die soziokulturellen Ereignisse, um die es letztendlich bei allen Aktivitäten im Studio immer geht, entsprechend ihrer Einsatzstruktur „realistischer“ zu bewerten – der immer neue Positionierungen vermittelnde Produzentenhabitus. Durch ihren Einfluss wird die Präsenz der Erzeugnisse wahrscheinlicher, ohne dass sie – aufgrund der Natur des Feldes – grundsätzlich wahrscheinlich ist. Gerade die nachvollziehbare Bindung von Künstlern an ihre Ideen ist in diesem Zusammenhang erklärbar durch die Gefahr des Studioprozesses angesichts deren Selbstverortung und der Notwendigkeit der internen Zufriedenheit bzw. Wahrheit und macht die Triangulation durch weniger emotional gebundene Akteure umso wertvoller, sofern in einem derart aufgestellten Feld wie jenem der populären Musikproduktion agiert werden soll. Anders – und fiktiv – formuliert: Egal wie clever arrangiert und klanglich erfrischend ein druckvoller Elektro-Song auch ist, die Anschlussfähigkeit an Club-Events als tanzbarer Song ist nur im 4/4-Takt, nicht im 6/8- oder gar 5/4-Takt gegeben; die Wahrscheinlichkeit des Radio-Airplay wiederum steigt nicht unbedingt in Korrelation mit der Länge des Songs, obwohl alle Parts wunderschön arrangiert sind usw., um einige triviale Beispiele zu nennen, die Gegenstand einer mehr oder weniger sanften Umformung der Klangkonfigurationen und somit der eingenommenen Positionierungen durch den gleichzeitig zumeist externen, da nicht zur Band gehörig, aber doch internen, da im Studio gemeinsam mit ihnen produktiv wirkend, Akteur „Produzent“ sein können.

Die grundsätzliche Gemeinsamkeit zwischen allen genannten Situationen oder Konstellationen ist die technische Abhängigkeit, in die man sich beim Betreten des Tonstudios begibt, sei es durch die Fähigkeiten des Produzenten, seiner Zusammenarbeit mit technischem Personal oder die ihn substituierenden Akteure und die daraus resultierenden Erfahrungswerte, welche eine zeitökonomische Planung ermöglichen. Jene Ebene bietet massive Einflussmöglichkeiten hinsichtlich der letztlich studiointern zu beantwortenden Frage, wo man sich mit dem Produkt im Feld der Positionierungen aufstellen will. Diese Frage ist es weiterhin, die jene weitere grundsätzliche Übereinstimmung – der eigentlich gemeinsame Wunsch nach Profit und den damit einhergehenden Vorteilen der Lebensführung – zwischen Produzenten und Musikern komplex werden lässt. In Abhängigkeit der Selbstverortung der beteiligten Kollaborierenden ist diesbezügliches Hinterfragen in verschiedenen Graden der Einflussmöglichkeiten gegeben: Bei Jazzformationen begrenzt auf technische Aspekte der Nachbearbeitung wie z.B. welche Elemente wo, wann, wie laut klingen oder welche Effekte legitim sind, bei weniger auf eine

bestimmte Form der Musikerautorität festgelegten Positionierungen darüberhinausgehend bis hin zu Eingriffen in das Kernmaterial der Ideen und Klanggestaltung.

Wie das gemeinsame Erarbeiten einer Produktion durch entsprechende Erfahrungswerte und Antizipationen verändert sowie strukturiert wird, zeigt z.B. die auf die in Kapitel 2.5 in Auszügen beschriebene Produktion folgende Zusammenarbeit mit Produzent Oliver des Studios P ein Jahr später. Einige Probleme der ersten Produktion waren das Überziehen des Budgets durch nur im Studio zu verortende, technisch-instrumentale Probleme gepaart mit Fragen der Selbstverortung bezüglich einiger Elemente der Klangkonfigurationen, die mittels des durch die Kosten der Studiozeit und bereits festgesetzter Termine erzeugten Drucks nicht wirklich diskutiert, sondern nur von Oliver festgestellt und in seinem Sinne, d.h. auch in unserem, aber seinen Neigungen und Ideen folgend, gelöst werden konnten. Zudem gestaltete sich die instrumentale Umsetzung von Elementen schwieriger als gedacht, da bestimmte Freiheiten oder Unsauberkeiten, die im Live-Spiel irrelevant waren, nun ins Gewicht fielen, womit vermeintlich leichte Passagen deutlich mehr Zeit in Anspruch nahmen als erwartet.⁷⁷⁹ Für die darauffolgende Produktion wurde daher von der bisherigen Rollenverteilung – die Band⁷⁸⁰ produziert Demo-Versionen, die im Studio dann von Oliver umgesetzt und primär ausgeführt werden – abgesehen und die Planung sowie Erarbeitung der gewünschten Resultate deutlich vor den Studioterminen gemeinsam mit Oliver begonnen. Nach dem Sichten verschiedener Elemente und deren Varianten in einer von ihm bereitgestellten, akustisch optimierten Hörumgebung wurden für jeden aufzunehmenden Song für jedes Instrument bestimmte Bezugspunkte in Form von präsenten, bereits erfolgreichen Klangkonfigurationen festgelegt und zu klärende Probleme thematisiert. Letztgenannte konnten mixbezogen, etwa wenn ein Track auf anderem Wege als die übliche links/rechts-Aufteilung von Gitarren Stereobreite erhalten sollte, instrumentenspezifisch, so eigneten sich bestimmte Gitarren für bestimmte Einsatzgebiete wie etwa Power-Chords oder Tremoli, oder klangspezifisch sein, wenn z.B. Elemente, bisher live von Gitarren gespielt, von als interessanter klassifizierten synthetischen Klängen oder umgekehrt übernommen wurden, wodurch die vorzubereitenden Parts sich veränderten oder logistische Fragen zu klären waren. Der Festlegung aller einzuspielenden Parts und deren ungefähren Klangs folgte eine zweitägige Vorproduktion, um alle Elemente grob auf ihre Kompatibilität zu überprüfen. Eine Bestimmung der Klänge konnte in diesem Stadium deshalb nur *ungefähr*

⁷⁷⁹ Vgl. Abschnitt 2.5.1.

⁷⁸⁰ Ich verzichte im Folgenden auf die Unterscheidung zwischen der Formation als Ganzes und meiner Rolle in der Produktion, da es neben den zahlreichen Terminen von Oliver und mir auch diverse parallel laufende Kommunikationsprozesse mit dem Rest der Band gab, d.h., die Vorproduktion wurde kollektiv vorgenommen und die Entscheidung für das Abgeben von Kompetenzen bzw. Hinzuziehen Olivers von der Band gemeinschaftlich getroffen.

erfolgen, weil die verfügbaren Räumlichkeiten und Klanggeneratoren in Form von Gitarren-Boxen zu diesem Zeitpunkt noch nicht zur Verfügung standen. Innerhalb der – mit deutlich weniger Mikrofonen als die tatsächliche Produktion stattfindenden – Vorproduktion, die Oliver im Probenraum der Formation durchführte, konnten zahlreiche Ideen aussortiert, potentielle Probleme identifiziert und Fragen der Verortung bezüglich der einzelnen Songs geklärt werden, da Oliver Rough Mixe der Aufnahmen mit einigen Hinweisen zur Diskussion stellte. Nach weiteren Abstimmungen, Nachbesserungen und Veränderungen gab es präzise Angaben bezüglich der zu erzeugenden Klangmaterialien für alle Songs sowie der Parts, die durch jeden Instrumentalisten darzubringen und entsprechend einer von Oliver bereitgestellten Liste abzarbeiten waren.⁷⁸¹ Der Unterschied zur vorherigen Produktion lag ferner darin, dass ihm Mitspracherecht bei der Bewertung verschiedener Sounds und kompositorischer Ideen eingeräumt wurde. Es war sein erklärtes Ziel, den Bandsound von den etablierten, zirkulierenden Klangkonfigurationsmustern zu differenzieren, wie er inhaltlich in jenen vorbereitenden Sessions häufig formulierte. Auf diese Weise schafften es bestimmte Passagen oder Klänge in die Produktion, welche bandintern zumindest umstritten waren. Zusätzlich zu diesen Vorkehrungen formulierte Oliver gemeinsam mit der Band zwei Zeitpläne, einen optimistischen und einen realistischen, sowie ein darauf basierendes und einzuhaltendes Budget. Während der tatsächlichen Produktion konnte der Schwerpunkt daher auf die Feinabstimmungen der bereits klaren Parts gelegt werden, was sich etwa in einer fröhlichen Rotation der Gitarren, etwa acht verschiedene standen zur Verfügung, und Boxen sowie dem Wechseln von Schlagzeugelementen wie Snare oder Becken von Song zu Song äußerte. Jene Vorbereitungen gewährleisteten zudem bisher – zum jetzigen Zeitpunkt ist die Produktion erst zu 70 Prozent abgeschlossen, aber die komplexeren Aufnahmeprozesse sind bereits durchgeführt – das Einhalten des Zeitplans und damit des Budgets bis auf kleine, stets auftretende Unwägbarkeiten.

Dieser kurze Exkurs soll nur als Beispiel für jenes Ausfüllen der Leerstellen durch den Produzenten aufgrund seiner spezifischen Einsatzstruktur dienen. Hier handelt es sich vor allem um das Vorhersehen und Begrenzen primär technischer Probleme sowie Fragen der klanglichen Verortung, weniger um Fragen der tatsächlichen instrumentalen Umsetzung geforderter und vorbereiteter Passagen, da der Großteil der Formation entweder Musik studiert oder langjährige Erfahrung am jeweiligen Instrument hat. Des Weiteren wird versucht, über die Einbeziehung in Entscheidungsprozesse die deutlich höher ausgeprägte technische Kompetenz Olivers für die Band zu nutzen: Bestimmte Effekte, Probleme oder Geräte können aufgrund der Spezifik ihres Einsatzes nur ihm bekannt sein und mittels der gemeinsamen Vorbereitung von der

⁷⁸¹ Vgl. Tracklist Anhang.

Formation zumindest durchdacht, bewertet und beeinflusst werden. Obwohl Oliver genau jenen Song, den die Band als besonders gelungen empfindet und daher stark unterstützen möchte, z.B. mit einem Video und der Positionierung in Radioportalen etc., nicht ebenso schätzt, ist es seine habituelle Distanz zu den Projekten im Allgemeinen, die ihn trotzdem die Besonderheit der Klangkonfiguration suchen lässt, denn der Wunsch nach Differenzierung und klanglich als neu empfundenen Nuancen existiert für ihn unabhängig von der Frage persönlicher Präferenzen. Zugleich bildet er somit einen Punkt des Widerstandes, an dem die Überzeugung der Band getestet werden kann, wodurch die Zufriedenheit mit dem Resultat auf die eine oder andere Weise stabilisiert wird.

Um den Bogen zum Beginn des Kapitels zu schlagen und die dort aufgegriffene Frage aus der Einleitung zu beantworten: In jeder Studioproduktion besteht das Ziel im Zufriedenstellen der beteiligten Parteien durch die Herstellung einer der vorgeschlagenen sowie angenommenen Positionierung(en) in Form der kollektiv formulierten bzw. konstruierten internen Wahrheit entsprechenden Sammlung von Klangkonfigurationen, die an einen Tonträger gebunden sind und somit massenhaft vertrieben und konsumiert werden *können*.⁷⁸² Mittels seiner durch die Einsatzstruktur spezifischen Position im Feld ist es Aufgabe des Produzenten oder derjenigen Akteure, welche die Rolle des Produzenten substituieren, die jeweils nötigen Funktionen zwecks Erreichens dieses Ziels zu erfüllen. Deswegen werden die in jenen Situationen hervortretenden Verhaltensweisen der technischen Akteure von mir als habituelle Strukturen bezeichnet, denn deren Habitus ist insgesamt darauf ausgerichtet, die jeweils notwendigen und daher immer unterschiedlichen Tätigkeitsstrukturen bereitzustellen und konnte in fast keinem der beschriebenen Fälle in seinen verschiedenen Ausprägungen vollständig von mir beobachtet werden. Jene Funktionen umfassen u.a. das Hinterfragen und Präzisieren der einzunehmenden Positionierung im jeweiligen Teilfeld und das Bewerten von deren Anschlussfähigkeit mit entsprechenden Konsequenzen der Be- und Erarbeitung sowie kompositorisch-klangliche Eingriffen in und Verarbeitungen des bereitgestellten Klangmaterials. Während diese Tätigkeiten in starker Abhängigkeit von den jeweiligen Selbstverortungen der Musiker nötig oder zugelassen werden, ist eine Funktion konstant: Die technische Abhängigkeit vom Produzenten, um die Vertretbar- und Konkurrenzfähigkeit im Feld, die Planung der für dieses Ziel benötigten Zeitressourcen im Rahmen der nur ihm geläufigen technischen Prozesse so-

⁷⁸² Auch hier sei erneut auf HOWLETT verwiesen, der ähnlich formuliert: „Put at its simplest, the producer’s task is to produce *a satisfactory outcome*. The definition of a satisfactory outcome varies considerably according to the aims and aspirations of all the involved parties. These aims can be simply to achieve a commercially viable result, or, at the other end of the spectrum, an artistically satisfactory finished article. The ideal outcome will satisfy both aspirations: commercial *and* critical success. The ways these outcomes are achieved vary widely from producer to producer.”, HOWLETT, Producer, Hervorhebungen im Original.

wie die Bereitstellung der dafür erforderlicher Räumlichkeiten und Technik zu garantieren. Somit ist die Funktion des Produzenten – unabhängig von der Erscheinungsform als Produzent mit Tontechniker, Produzent und Tontechniker in Personalunion oder Substitut bzw. Einnahme durch Kombination der Fähigkeiten einer Formation bzw. eines Akteurs – stets jene des Ausfüllens der projektspezifischen Leerstellen. Er ist also in diverser Hinsicht Ermöglichender und Verortender, der durch Zusammenarbeit und/oder Konflikte eine sukzessive, mehr oder weniger sanfte Unter- oder Einordnung erzeugt, die durch die Gemeinschaftlichkeit des Prozesses nicht zwangsläufig als solche empfunden, sondern vielmehr positiv gedeutet wird und das Erarbeiten von Resultaten erst ermöglicht. Weil verschiedene Varianten der Konstellationen unterschiedliche Ressourcen oder Fähigkeiten erfordern, braucht der Produzent jene besondere Struktur von Einsatzverfügbarkeiten. Er stellt sie potentiell bereit, ohne vorher genau zu wissen, welche konkret eingesetzt werden müssen. Natürlich vollzieht sich jene Ungewissheit in einem bestimmten Rahmen, denn wenn man einen Techno-Produzenten anheuert, sollte kein Alternative-Rock-Album mit diesem generiert werden (oder vielleicht gerade?!). In jedem Fall ist es die schillernde, stetig wechselnde Funktion der Zusammenfassung aller Positionierungen zu einer kollektiv studiointern anerkannten, sei es in technischer und/oder inhaltlicher Hinsicht, welche seine Relevanz in den Produktionsprozessen der populären Musikkultur bedingen. Jene diskursiv herbeigeführten und legitimierten Entscheidungen erhalten ihre Durchschlagskraft vor allem aufgrund der ungewöhnlichen Ausprägung seiner Einsatzstruktur, wodurch eine Einschränkung – entweder durch projektunabhängige Faktoren wie z.B. ein fehlendes Netzwerk oder kein eigenes Studio oder durch projektspezifische Faktoren wie z.B. eine hohe Stabilität der Künstlerselbstverortung durch akademische Grade oder Feldspezifik – in dieser eine Limitation der Weisungsbefugnisse bedingt. Weiterhin scheint die von HENNION bereits konstatierte Ironie, nach welcher eintretender Erfolg die etablierte Beziehung ebenso gefährde wie ausbleibender,⁷⁸³ zumindest teilweise zuzutreffen: Jene auszufüllenden Leerstellen, die auf fehlender Vernetzung oder finanzieller Verfügbarkeit basieren, verschwinden mit dem unwahrscheinlichen Eintritt des Erfolgs sukzessive, der stets bleibende Aspekt ist jedoch jener der technischen Spezialisierung. Selbst wenn Formationen oder Künstler sich durch Einsatz ihrer Profite in dieser Hinsicht selbst produzieren könnten, stellt sich die Frage, ob sie das tatsächlich wollen. Die Zeitlichkeit der Resultate und die permanent stattfindende technische Entwicklung würde sie ggf. im doppelten Sinne suboptimale Ergebnisse produzieren lassen. Dadurch wäre zu erklären, warum selbst etablierte Künstler mit wechselnden oder vielen Produzenten arbeiten: Um präzise an

⁷⁸³ HENNION, Professionals, S. 78-88.

gewissen Entwicklungen teilzuhaben, die ihrer Meinung nach ein gegenwärtiges Klangbild prägen sollten, oder aber um dem Abnutzungseffekt ihrer bisherigen Publikationen zuvorzukommen.⁷⁸⁴ Ferner kann so nachvollzogen werden, warum Produzenten nicht zwangsläufig relativ etablierte und langjährig aktive Akteure des Produktionsfeldes sein müssen, sondern auch recht junge und auf ein Teilfeld spezialisierte Akteure in dieser Rolle funktionieren und brillieren können. Die Leerstelle des fehlenden Kontakts zu einem bestimmten Teilfeld und der Versiertheit im Umgang mit dort üblichen Klangerzeugnissen kann dann z.B. durch einen entsprechenden Spezialisten ausgefüllt werden, der aufgrund seiner besonderen technischen Fähigkeiten, die deutlich von den etablierten Produzenten divergieren können und sollten, für entsprechende Projekte engagiert wird. Als Ergebnis der Teilhabe an solchen Prozessen kann die weitere Ausprägung der Einsatzstruktur des Akteurs durch die nun vorhandene Vernetzung sowie finanzielle Ressourcen über das bisherige Spezialwissen hinaus erfolgen usw.

Abschließend sind es die technische Spezialisierung, Erfahrung und Distanz zu den Klangkonfigurationen gepaart mit der ggf. vorhandenen Vernetzung eines Produzenten, welche eine Bewertung vorteilhafter einzunehmender Positionierungen ermöglichen. Jener Bewertungsprozess hat in diesem Sinne stets ein „Verbessern“⁷⁸⁵ des Endprodukts zur Folge, weil entlang bestimmter Diskurse, die ihm und den Bandakteuren geläufig sind, gearbeitet wird, denen man sich annähern, die man imitieren oder von sich weisen kann. Diese Prozesse sind nur im Tonstudio möglich und entsprechen dann den antizipierten Anforderungen der gewählten Teilfelder, distribuierenden Entitäten und Funktionszusammenhänge, zu denen ggf. bereits Beziehungen bestehen. Dieser Gedankengang sei exemplifiziert: Wie Kai Robøle, Gründer und CEO des norwegischen Labels „Waterfall Music“⁷⁸⁶, auf der ARP-Konferenz im Dezember 2014 in Oslo innerhalb eines Panels sinngemäß formulierte, wäre es ihm egal, ob die Musik seiner Künstler ihm gefalle, solange sie für die Synchronisation, also das Unterbringen in Serien, Werbung, Filmen etc. jener Firmen, mit denen er in Verbindung stehe, geeignet sei. Wenn also Produzenten von einem guten Gefühl sprechen, ist damit selten allein oder ausschließlich das emotionale Wohlgefallen gemeint, sondern die temporäre und intern zu generierende Gewissheit, dass jene Klangkonfiguration unabhängig vom persönlichen Eindruck passfähig zu den momentan und in absehbarer Zeit ablaufenden Prozessen des Feldes der po-

⁷⁸⁴ Natürlich existieren auch Ausnahmen, welche über Jahre einen sehr ähnlichen Sound produzieren oder produzieren lassen, in diesen Konstellationen entfällt jenes Argument. Es greift aber immer dann, wenn etabliertes Terrain verlassen werden soll.

⁷⁸⁵ Siehe Kapitel 1.2: MASSEY, Glass, u.a. S. 4: „My Job is to bring the musical sensibility to this thing that may put a new twist on it that they may not have thought of.“; S. 314: „The fact that you can come in and not have this emotional attachment to the music and say, ‘That chorus does not work,’ or ‘Move this bridge completely around.’“; S. 316: „There’s records I produced where I wrote all the music and played all the instruments.“

⁷⁸⁶ Waterfall Music Norwegen..

populären Musikproduktion sind und als Gegenstand der Wette auf die Zukunft somit eine mehr oder weniger große Chance auf Partizipation an den vom Feld versprochenen, hohen Gewinnen und der daraus folgenden sozialen Mobilität bzw. Stabilisierung der erreichten Position ermöglichen. Um der im ersten Teil⁷⁸⁷ vorgeschlagenen Arbeitsdefinition für den Beruf des Musikproduzenten eine auf Basis der hier angeführten Ausführungen treffendere, wenn auch weniger pointierte Beschreibung gegenüberzustellen:

Wann immer projektexterne Akteure oder jene substituierenden Akteurskonstellationen sich hinsichtlich zu antizipierender Gewinne der Beantwortung der Frage stellen, für welches soziokulturelle Ereignis bzw. für wen auf welche Weise warum welche Klänge im Feld der populären Musikproduktion generiert, bearbeitet und konfiguriert werden, kann man vom Vorgang des Produzierens sprechen. Die prinzipielle Offenheit der dazu nötigen Fähigkeiten, Fertigkeiten und Ressourcen sowie Ansprüche eines sich in diverser Hinsicht zügig entwickelnden Feldes verhindern eine Kanonisierung jenes Berufs und ermöglichen daher diversen Akteuren, unter dieser Bezeichnung zu agieren. Jene Offenheit ist es aber zugleich, welche es trotz mangelnder Kanonisierung und vermeintlich niedriger Zugangsschwelle nur wenigen Akteuren erlaubt, sich dauerhaft hauptberuflich und anerkannt in dieser Rolle im Feld halten zu können, weil die Anforderungen von Projekten stets und sogar während deren Umsetzung innerhalb des Tonstudios deutlich variieren. Aus diesem Grund und wegen mangelnden Sicherheitsgarantien in Form von Titeln oder ähnlichen Mechanismen benötigen produzierende Studioakteure eine besondere Struktur von verfügbarem Einsatz, jene jeweils singuläre, ihrer Historie entspringenden Kombination von finanziellen, netzwerkbezogenen, kompositorischen und instrumental-technischen Ressourcen, den sie je nach Anforderung in verschiedenen Ausprägungen mobilisieren können. Die Ergebnisse der digitalen Revolution geben ihnen die Möglichkeit, die ihre Relevanz erst erzeugende Institution Tonstudio nach ihren Vorstellungen sowie Stärken zu formen und tragen aufgrund des damit einhergehenden möglichen Einflusses auf jeder Ebene der Klangerzeugung und -bearbeitung zu einem Verwischen der Grenzen prädeterminiert-limitierter Zuständigkeiten im Tonstudio bei. Deswegen ist der Produzent des Tonstudios der populären Musikproduktion jener Akteur, der die kollektive Platzierung einer klanglichen Publikation mit all den daran anschließenden Prozessen dieses spezifischen Feldes durch seine Rolle und Funktion in mehrfachen, immer wechselnden Bezügen erst möglich macht.

In gewisser Weise ähnelt jene Vorgehensweise dem Prozedere des Feldforschers, denn der Produzent, jener Leerstellen füllende Akteur bzw. jenes diese Funktion erfüllende Konstrukt,

⁷⁸⁷ Vgl. Abschnitt 1.3.4.

muss einen Schritt von der Arbeit, den Klangkonfigurationen und deren emotionalen Auswirkungen zurücktreten, um die Erfolgchancen, von denen teilweise sein Dasein in der bisherigen oder zukünftigen Form der Ausübung des Tätigkeitskomplexes, subsumiert unter dem Terminus „Produzent“, abhängt, entsprechend seiner Einsatzmöglichkeiten verorten zu können. Die Entwicklung einer anderen Art der gegenstandsbezogenen Theorie findet hier indes stets in einem eng begrenzten, klanglich-soziokulturellen Rahmen statt. Schließlich zählt nicht ausschließlich sein diesbezügliches Empfinden und/oder Interesse, sondern jenes am potentiellen Interesse und/oder Empfinden des Konsumfelds sowie der dieses Beliefernden. Beide können, müssen aber nicht deckungsgleich sein.

3.4 Zur Perpetuierung des Feldes der populären Musikproduktion

Es wurde in den ersten Kapiteln dieser Arbeit dargelegt, dass einige der Konzepte von BOURDIEU äußerst hilfreich sind, um Prozesse innerhalb des Feldes der populären Musikproduktion nachzuvollziehen.⁷⁸⁸ Vor allem sein Feldbegriff und die damit verbundenen Konzepte der „Doxa“ und „illusio“⁷⁸⁹ wirken bezüglich der durch sie repräsentierten Ideen unterstützend, ohne sie eins zu eins in ihrer allgemeingültigen, felderübergreifenden Form übernehmen zu wollen. Deutliche Unterschiede zu meiner Verwendung bzw. meinem Verständnis der in diesen Konzepten verankerten Ideen einer Verkennung der eigenen Position und des eigenen Einflusses innerhalb eines Feldes bei gleichzeitigem Glauben an die Sinnhaftigkeit der Investition von Einsatz – sei es in individueller Form zwecks Erstellen eines kollektiven Gegenstandes oder eben jener fertiggestellter im Spiel um den sozialen Aufstieg – sind vorhanden:

Erstens behaupte ich nicht, dass die zu beobachtenden Prozesse und meine Interpretations- sowie Erklärungsversuche in jedem Feld identisch ablaufen, sondern gehe von einer Feldspezifik aus. Meine Überlegungen besitzen somit nur für das Feld der populären Musikproduktion Relevanz. Diese basieren auf vergleichsweise wenigen Fallstudien, wie sie im zeitlichen Rahmen einer Dissertation möglich sind, sowie der Nutzung bestimmter Konzepte, die sich aus meiner Sicht dafür eignen. Deshalb können und sollen die hier erzielten Resultate keine Allgemeingültigkeit beanspruchen, sondern einen Betrag zur Erforschung der Rolle und Funktion von Produzenten im popmusikalischen Produktionsprozess leisten, dem weitere folgen müssten.

⁷⁸⁸ Vgl. Kapitel 1.3.

⁷⁸⁹ BOURDIEU, Unterschiede, S. 389, 734 f.

Zweitens sind einige von BOURDIEU genutzten Begriffe wie jene der „Häresie“ und „Orthodoxie“⁷⁹⁰ für die Beschreibung der Klangentstehungsprozesse im Feld der populären Musikproduktion nicht treffend, weil die Revitalisierung desselben über die Integration neuer Stile oder Genres erfolgt und somit von den begrenzt dominierenden, distribuierenden Entitäten gewünscht sowie erforderlich ist. Von einem Interesse an Erhaltungsstrategien⁷⁹¹ kann hingegen beim Beibehalten der existierenden Vertriebs- und Medienstrukturen, im Studio besonders jedoch bezüglich bekannter Formen und Instrumente bei der Klanggenerierung etc. gesprochen werden, also all jenen Aspekten, die durch die akkumulierte Feldgeschichte den Raum des Machbaren und damit die Optionen zukünftiger Neuerungen determinieren, womit auf das gemeinsame Interesse aller Feldakteure am weiteren Existieren desselben verwiesen wäre – dazu weiter unten mehr. Doch selbst die – seltenen – Brüche mit dieser (Klang-)Geschichte werden weitgehend problemlos in neue Genreformen ausgelagert, deren Exotismen dann eben jene Besonderheiten darstellen, welche das Dasein dieser neuen Formen legitimieren und neben allen anderen, bereits etablierten Formen existieren lassen.⁷⁹² Eine ähnlich unkomplizierte Integration in das Feldgeschehen unüblicher Vorgehensweisen wäre etwa im Bereich der Wissenschaft aufgrund weniger flexibler Standards nicht möglich. Ein anderes Beispiel eines hier nicht zutreffenden Konzepts BOURDIEUS wäre jenes des Hysterese-Effekts des Habitus, welcher beim erfolgten sozialen Aufstieg zur Diskordanz führen würde⁷⁹³, was angesichts der Etablierung eines bestimmten Verhaltens bzw. Images von Künstlern oder Bands und den daran sowie den Klangkonfigurationen anknüpfenden Zuschreibungen von Authentizität, Genialität, Kreativität etc. vielmehr umgekehrt als von ihm beschrieben zu funktionieren scheint: Nicht die fehlende Anpassung an die neuen Umstände eines erfolgreichen Künstlers würde nachteilig wirken, sondern die Anpassung jener den Erfolg und damit den Aufstieg erst ermöglichenden Aspekte und Verhaltensweisen an die neuen Gegebenheiten, sei es klanglicher oder außerklanglicher Natur; man denke an den in solchen Zusammenhängen häufig von langjährigen Fans geäußerten Vorwurf des Ausverkaufs angesichts klanglicher oder imagebezogener Veränderungen. Man stelle sich in diesem Zusammenhang vor, wie Rapper im Falle des Erfolgs von ihrer expliziten Sprache, Rockmusiker von ihrer mehr oder weniger gesellschaftskritischen oder melancholisch-aggressiven Attitüde abrücken würden oder eine Trash-Metal-Band im feinen Zwirn posiert.⁷⁹⁴ Das Bewahren jener Verhaltens-

⁷⁹⁰ BOURDIEU, *Eigenschaften*, S. 109.

⁷⁹¹ BOURDIEU, *Eigenschaften*, S. 109.

⁷⁹² Es sei auf formal-rhythmisch komplexerer Stile wie z.B. Math-Core verwiesen.

⁷⁹³ BOURDIEU, *Unterschiede*, S. 187 f.

⁷⁹⁴ Verwiesen sei hier z.B. auf das Album „Load“ der Band Metallica von 1996 und die diesbezüglichen Fanreaktionen.

strukturen und Erscheinungsformen trotz deutlicher Veränderungen der Bedingungen ist in diesem Feld nicht nur erstrebenswert, sondern hauptsächlich sogar gefordert.

Drittens liegt es mir fern, aufklärerisch den Feldakteuren ihre Selbsttäuschungen offenzulegen, sie für naiv zu erklären und ihre Aussagen mit einer wissenschaftlichen Metasprache wiederzugeben, die eine vermeintliche Wahrheit formulieren könnte. Diesbezüglich ist LATOURS Kritik an der kritischen Soziologie plausibel.⁷⁹⁵ Mein Anliegen war es zu verstehen, wie Auffassungen von z.B. „radiofreundlicher“, „guter“ oder „eindeutiger“ Popmusik im Tonstudio zirkulieren, deren Umsetzungen oder Einordnungen indes nicht wie erwartet funktionieren, d.h., antizipierte Vorteile erbringen, und diese dennoch das Verhalten der Akteure bestimmen. Anders formuliert: Wie kann es sein, dass zahllose Formationen und Akteure trotz des sich nicht einstellenden, aber stets erhofften, in seiner Definition stets differierenden Erfolgs anhaltend ihre Ressourcen und Kompetenzen in genau jenes sie enttäuschende Feld und seine Institutionen – allen voran das Tonstudio – investieren? Jenes Feld, welches im Zirkulieren der stets deklarierten „guten Musik“ – meistens die eigenen geschätzten Klangkonfigurationen enthaltend – in der Wahrnehmung dieser Akteure und Formationen zugunsten der „schlecht(er)en Musik“ konsequent versagt, also dysfunktional ist, ihnen ferner Privilegien auf vermeintlich nicht nachvollziehbare Weise vorenthält und nicht den präferierten, vermeintlich wichtigen Kriterien der musikalischen Qualität folgt. Wieso hat diese Diskrepanz keinen massenhaften Ausstieg aus dem Feld, sondern vielmehr das Erzeugen diskursiv formierter Legitimation für das eigene Schaffen und einen unerschöpflich scheinenden Influx von neuen Akteuren ins Feld zur Folge?

Jene Fragen können durch die eingangs genannten Konzepte der „illusio“ und „Doxa“ sowie die Sicherstellung ihres Wirkens durch Feldstrukturen und -prozesse beantwortet werden. Ferner handelt es sich beim Eintritt in das Feld der populären Musikproduktion um eine der wenigen Optionen der Bewerkstellung sozialen Aufstiegs abseits der überschaubaren und von akademischen Titeln oder anderweitigen Ausbildungen abhängigen, instrumentalkompositorischen Tätigkeiten, weil präsenste Akteure und deren Darstellung die Hoffnung auf mehr oder weniger funktionierende Mechanismen nähren, nach denen ein Leben abseits kanonisierter, bürgerlicher Berufstätigkeit im Bereich des Möglichen sei: Man brauche nur die richtigen Songs, Leidenschaft und etwas Glück, dann stünde man auf Brettern, die der Welt etwas bedeuteten. Jene im Vergleich zum akademischen Konzertbetrieb vermeintlich niedrige Einstiegsschwelle bedingt die Masse an Erzeugnissen derer, welche Popmusik als Hobby oder Zwischenstation ihres beruflichen Werdeganges sehen, um sich anschließend anderen Tätig-

⁷⁹⁵ LATOUR, Soziologie, u.a. S. 87 f., 145 f.; vgl. Abschnitt 1.3.7.

keiten zuzuwenden, während studierte Musiker jene niedrige Einstiegsschwelle als Argument nutzen, warum ihre kompositorisch-instrumentalen, akademisch legitimierten Leistungen vermeintlich maßgeblich für den Erfolg zu sein hätten. Der Reiz dieses Feldes besteht in der Verheißung, mittels persönlicher klanglicher Entäußerungen jene spezifischen Unsicherheiten – bei Berufsmusikern – oder jene spezifischen, aber einengenden Sicherheiten – bei allen instrumental nichtakademischen Teilnehmern – eines nur sehr langsam sich vollziehenden Berufsweges überspringen, umgehen oder beschleunigen zu können. Der Glaube an die Qualität oder Anschlussfähigkeit der eigenen klanglichen Entäußerungen ist einer der entscheidenden Unterschiede zum reinen Glücksspiel, denn jener Glaube erzeugt die Annahme einer größeren Wahrscheinlichkeit des Erfolgs durch eigene Kraft der Spieler.

Jene große Anzahl von Projekten und Formationen mit diesem Ziel bedingt die größere Sicherheit der Position sowie Funktion des Produzenten in einem unsicheren Feld, weil dieser, verstanden als Akteur mit eigenen Studio und/oder besonderer Fähigkeiten- und Ressourcenstruktur, stets mehrere Projekte parallel betreuen kann. Dadurch erhöht bzw. wahrt er zwar seine Chancen auf Teilhabe an eben jenen von den Musikern erhofften Profiten. Gleichzeitig beteiligt er sich damit jedoch an der Überproduktion von Klangkonfigurationen insgesamt und auf diese Weise an der Verringerung der genannten Chancen sowie an der Erhaltung jener merkwürdig paradoxen Mechanismen des Feldes. Seine Fähigkeiten werden überhaupt nur so lange und in diesem Maße benötigt, wie jene Mechanismen, Einschränkungen und Explorationen klanglich-technischer Provenienz anerkannt bleiben. D.h., so lange der technische Fortschritt samt dessen Nutzung die klanglichen Entwicklungen bedingt und dadurch der Besuch des Tonstudios obligatorisch und nicht fakultativ für Formationen mit Partizipationsambitionen bleibt. Doch eben jene Anerkennung dieser klanglich-technischen Aspekte der Studiotätigkeiten wird perpetuiert mittels der Versorgung der Präselektionen der zu zirkulierenden Klangkonfigurationen durch eben diese Produzenten und Tonstudios, wodurch die in dieser Arbeit vielfach genannte technische Vertretbarkeit als Standard von den erfolgreichen und dadurch präsenten Akteuren definiert wird, deren Erzeugnisse eben solchen, nur zuvor vollzogenen bzw. existierenden, Prozessen und Konstellationen von Tonstudios, Produzenten, Künstlern, ggf. A&R- und Marketing-Abteilungen etc. entstammen. Diese in Kombination mit den distribuierenden Entitäten bestimmen also, was wie in bestimmter Hinsicht zu klingen habe und welche Formen akzeptabel und somit anschlussfähig seien, was in zweierlei Hinsicht orientierend auf das Schaffen aller musikerzeugenden Akteure im Feld wirkt: Entweder wird sich diesen Richtlinien angepasst oder es wird versucht, sich von ihnen zu differenzieren. In jedem Fall laufen diese Prozesse auf eine erneute Nutzung technisch-akustischer Ex-

pertise hinaus, womit die Position und Funktion des Tonstudios samt technischem Personal sowie der Fortbestand existierender Strukturen, auf die man als Akteur im Feld angewiesen ist, gesichert wird. Schließlich können Hörerwartungen und -gewohnheiten nur geprägt werden, wenn Klangkonfigurationen zirkulieren und damit sie dies tun, müssen sie veränderlichen und sich verändernden, bestimmten vorformulierten Anforderungen folgen, die wiederum Resultat der Geschichte des Feldes und seines aktuellen Zustandes sind. An dieser Stelle könnte vielleicht von „Orthodoxie“ oder etwas weniger aufgeladen von Konservativität gesprochen werden. Daher kann das Studio nur in begrenztem Maße jener Ort sein, an dem die spannendsten Entscheidungen getroffen werden⁷⁹⁶, weil Optionen auf verschiedene Art und Weise massiv eingeengt sind, ohne dass jene Verringerung zwingend als solche, sondern vielmehr als nicht zu hinterfragende Gegebenheiten empfunden wird, denn das gemeinsame Interesse aller Akteure ist identisch: Erwirtschaften von Gewinnen aus der Herstellung eines Tonträgers mit spezifischen Klangkonfigurationen und daran anschließenden Prozessen.

Genau dieses grundsätzliche Interesse am Erhalten der prinzipiellen Funktionsweise innerhalb einer bekannten und akzeptierten Feldgeschichte beschreibt BOURDIEU als eine der wichtigen Eigenschaften eines Feldes, die ich in diesem konkreten Fall daher für zutreffend halte: „Wer sich am Kampf beteiligt, trägt zur Reproduktion des Spiels bei, indem er dazu beiträgt, den Glauben an den Wert dessen, was in diesem Feld auf dem Spiel steht, [...] mehr oder weniger vollständig zu reproduzieren.“⁷⁹⁷ Selbst die größten Kritiker von Plattenfirmen und deren Publikationen kritisieren von einem ideologisch-kompositorischen Standpunkt aus, dass es z.B. bei Popstars nicht um die Musik ginge, sondern die Show im Mittelpunkt stünde, dass echtes Talent oder Genie fehle, womit stets an den Künstlern oder Formationen und ihren bewerteten bzw. bewertenden Zuschreibungen, mitnichten aber an den grundlegenden Prozessen, welche diese Künstler erst hervorbringen und Präsenz verschaffen, gerüttelt wird. Wenn demnach die Vertriebs- und Medienkanäle die „gute Musik“, also die jeweils eigene und/oder von den Akteuren gehörte, zirkulieren würden, gäbe es für diese keinen Grund zur Kritik mehr.⁷⁹⁸ Jene Vorstellung einer zu verletzenden und ggf. vorhandenen künstlerischen Autonomie wird durch Berichte über Konflikte zwischen Künstlern und ihren Plattenfirmen aufgrund der Einflussnahme letztgenannter auf reklamiertes Hoheitsgebiet erstgenannter befeuert.⁷⁹⁹ Deswegen kann es in den versuchten, von den Initiierenden so empfundenen (Teil)Revolutionen des Feldes auch stets nur um die Etablierung neuer Klangkonfigurationen

⁷⁹⁶ FRITH, *Performing Rites*, S. 59.

⁷⁹⁷ BOURDIEU, *Eigenschaften*, S. 109.

⁷⁹⁸ Dann aber wieder für andere Akteure mit anderen Hörerwartungen usw.

⁷⁹⁹ Zu einem exemplarischen und medienwirksamen Konflikt zwischen George Michael und Sony 1994: NEGUS, *Popular Music*, S. 47.

innerhalb etablierter Distributionsstrukturen gehen, die eben für die Präsenzerzeugung der nur begrenzt möglichen Neuerungen benötigt werden. D.h., an einem wirklich fundamentalen Umsturz des Feldes haben die wenigsten Künstler ein tatsächliches Interesse, da die Funktion der Labels, das Finanzieren und in Umlauf bringen von Tonträgern bzw. Klangkonfigurationen, eine hochriskante Unternehmung mit ungewissem Ausgang ist, was von keiner anderen Entität kompensiert werden würde: Musiker könnten z.B. bei einer Bank noch so sehr auf ihre akademischen Qualifikationen, Autodidakten auf ihr „Feeling“ bzw. „Charisma“ verweisen, diese würde niemals basierend auf solchen Zuschreibungen oder Versprechungen der Zukunft mit entsprechenden Summen hantieren. Damit wäre zudem nur der Aspekt der Finanzierung eines Recording-Unterfangens abgegolten, den selbst Crowdfunding-Plattformen nicht zuverlässig und strukturiert substituieren. Ebenso können andere Wege der Vermittlung wie z.B. das Internet mit den entsprechenden Plattformen nicht die existierenden, erforderlichen Strukturen und Beeinflussungen der Präsenz bestimmter Erzeugnisse durch die Netzwerke zwischen etablierten Labels und Medienkanälen ersetzen, weil die Masse der Erzeugnisse an der Quelle und Rezeption ungefiltert bleiben, wodurch die Wahrscheinlichkeit – und um Wahrscheinlichkeiten kann es in diesem Feld ausschließlich nur gehen – einer erfolgreichen Positionierung im Feld allein durch Publikationen in Internetportalen, noch geringer und weniger zu beeinflussen wäre. Die Tatsache, dass Popmusik bzw. populäre Kultur nichts ist, was den ursprünglich musikalischen Erzeugnissen angetan wird oder nachfolgt, sondern sie das Resultat jener Prozesse des Feldes ist, die auf massenhaften Vertrieb und Konsum von an Tonträger gebundenen Klangkonfigurationen abhebt⁸⁰⁰, stabilisiert wegen der weithin nicht hinterfragten Position von erfolgreichen Künstlern/Bands als Stars – diese logische Konsequenz aus den existierenden Strukturen und deren gleichzeitige Legitimation – und dem Streben noch nicht etablierter Akteure des Feldes nach der Einnahme genau dieser bzw. Teilhabe an genau diesen Positionen sowie den damit verbundenen Gewinnen trotz aller geäußerten Kritik die Struktur des Feldes, in der immer wiederkehrende Abläufe immer andere Akteure und zuweilen eine relativ kleine und stabile Anzahl dieser in die begehrten Positionen spülen.

Selbst jenen Künstlern, die es ohne Unterstützung eines Labels schaffen, ihren Lebensunterhalt durch das Bereitstellen von Songs und Inhalten zu verdienen, kann am Wegbrechen jener Strukturen bei aller revolutionären Rhetorik wenig gelegen sein, da ihre Alleinstellungsmerkmale sich vor allem über ihre Distanz zu diesen definieren. Die Besonderheiten ihres Wirkens speisen sich aus der Diskrepanz von ihrem Schaffen zur diskursiv formierten Norma-

⁸⁰⁰ FRITH, *Industrialization*, S. 54; WICKE, *Formation*, S. 167.

lität der Funktionsweise des Feldes. Solange also einerseits die zu erfüllenden Ansprüche für das Einnehmen von Positionierungen technische Gegebenheiten voraussetzen, die nur mit finanziellen Mitteln herzustellen oder zu kompensieren sind, und weiterhin die Verwertung in den entsprechenden Kanälen primär ermöglichen, indem bestehende Netzwerke und Strukturen zwischen etablierten Institutionen sowie Positionen aktiviert werden, und andererseits jene Ansprüche als Norm, zu der sich mit jeweils variierenden Vorteilen zustimmend oder ablehnend verhalten werden kann, akzeptiert werden, wird die grundsätzliche Beschaffenheit dieses Feldes bestehen bleiben. Diese Schlussfolgerung ist plausibel, denn keine der etablierten Entitäten kann ein Interesse an einer grundlegenden Veränderung der Feldgepflogenheiten haben, die automatisch ihre bisherige Rolle und Funktion in Frage stellen würde. Firmen der Klangerzeugung wie Native Instruments oder U-HE sind ebenso wie Hardware-Firmen, Medienkanäle etc. Resultat jener Feldbeschaffenheit und wirken zugleich stabilisierend, denn die Konzentration auf technischen Fortschritt der Klangerzeugung, also den vielgesuchten neuen Sound, garantiert jenen Firmen eine anhaltende Existenz, so wie das wiederholte Hervorbringen der kreativen, genialen etc. Persönlichkeit hinter dem Starimage den Medienkanälen Inhalte bietet. Je länger ein Akteur oder eine Entität in diesem Feld also aktiv ist, umso stärker ist er bzw. sie von seiner grundlegenden Struktur abhängig.

Es gibt in diesem Feld keine legitime Beurteilungsinstanz, was zugleich Vor- und Nachteil ist, denn dadurch wird jene permanente Unsicherheit evoziert, die Erzeugnisse in ihrer Rezeption und damit in ihrem Profitrahmen unberechenbar machen und eine Überproduktion erfordern, die gleichzeitig den verheißungsvollen Eintritt für neue und das anhaltende Agieren für etablierte künstlerische Akteure befeuert: Legitim ist nicht, was durch die Distributoren als konsumgeeignet definiert und beworben wird, sondern was letztendlich konsumiert wird, definiert, was legitim ist und sein kann. Die mitunter gravierenden Unterschiede zwischen diesen beiden Aussagen sind die Basis der Hoffnung und des Feldeintritts selbst jener Akteure mit nur geringem Einsatz.

Die Weisungsbefugnisse von Produzenten können als solche demnach nur entstehen, wenn das Feld in seiner angenommenen Funktionsweise intakt ist und wenn die Institution Tonstudio jene angenommene, besondere Funktion des vermeintlichen Königsmachers in technischer, klanglicher und verknüpfender Weise erfüllen kann. Der technische Aspekt wurde in diesem Abschnitt bereits als zirkulär, da sich selbst immer wieder erneuernd und ermöglichend, beschrieben, gleiches gilt für die Frage nach klanglichen Neuerungen in einem eigentlich stark eingeschränkten Feld. Die Nutzung der Netzwerke hat eine ähnliche Funktion, die dem Feldzustand zugutekommt: Existierende Netzwerke von Produzenten haben zur Fol-

ge, dass Bands, die bereits anschlussfähig zu sein scheinen, produziert oder jene, die es noch nicht sind, anschlussfähig gemacht werden. Der Kontakt von Produzent Yves zu einem Verlag hatte daher z.B. die Vereinbarung einer bestimmten Quote von traurigen und lustigen Songs für das Projekt von Sänger Till zur Folge, um die Verbindung zu besagtem Akteur mit höherer Erfolgswahrscheinlichkeit nutzbar machen zu können. Bestehen derartige Netzwerke noch nicht, wird trotzdem auf eine Positionierung hingearbeitet, von der angenommen wird, dass sie die Teilhabe an Feldgewinnen mittels Herstellung oder Eintritt in eines der zahllosen Netzwerke begünstigt. Als Bezugspunkte werden dabei immer bereits existierende, präsente Publikationen und Formationen genutzt, wodurch das eigene Verhalten entsprechend strukturiert, die Optionen eingegrenzt und vorgegeben sowie in einer Annahme ihrer Funktionsweise gewertet werden: Pop wäre Marketing und Eindeutigkeit, Charts beinhalteten nur die trivialen Klangkonfigurationen, Musik für das Fernsehen dürfe nicht zu fortschrittlich sein usw. Die Funktion des Produzenten ist es, jene Positionierung herzustellen und gleichzeitig, nicht wissentlich durch ihn vollzogen, mitzuhelfen, die Feldstruktur – welche die hochgradig ungleiche Verteilung der vorhandenen Ressourcen zwischen relativ wenigen, immer verschiedenen musikalischen Akteuren bei Erhaltung der dazu genutzten Distributions- und Präsenzherstellungswege und ihrer Besitzer sowie die Perpetuierung der Erscheinungsmöglichkeiten klanglicher Konfigurationen zur Folge hat – zu stabilisieren und zu erneuern.

Durch ihre besonderen Fähigkeiten, die je nach Produktion variieren müssen, wird die wahrgenommene Kommunikation zwischen Künstlern und Konsumenten letztendlich erst möglich, die dann den Eindruck von emotionaler Größe oder Intimität beim Hörer evozieren können. Es ist jenes Paradox, dass die daran beteiligten Akteure, d.h. Produzenten, A&R-Management, Marketing usw., die helfen, einen solchen Eindruck überhaupt hervorzurufen, eben die sind, welche als potentiell störend deklariert werden. Daher sollte es nicht verwundern, wenn Produzenten – gleiches gilt für die anderen genannten Akteure, die aber nicht Fokus dieser Arbeit sind – und ihre Tätigkeiten nicht stärker im Lichte der Öffentlichkeit stehen, wenn es also stets heißt, dass Künstler XYZ ein Album herausbringen würde, womit die Konsumenten im Regelfall – durch das strategische Auslassen der Studioanteile – die Hauptarbeit bei diesem vermuten. Dieser Versuch der Prägung einer vermeintlich direkten Kommunikation zwischen Künstlern und Hörern bei beredtem Schweigen über die dafür notwendigen weiteren Akteure ist ein weiterer Aspekt, welcher stabilisierend und perpetuierend im Feld wirkt: So wie Musiker nicht wissen wollen, ob ihre instrumental-kompositorischen Fähigkeiten eigentlich wirklich relevant für ihren Erfolg im Feld sind, um weiter in diesem agieren zu können, haben Fans ihrer Lieblingskünstler letztendlich auch keinen Vorteil davon, genaue

Kenntnisse über die mitunter sehr unromantischen und pedantisch-technischen Prozesse der Klangentstehung zu gewinnen, welche die Identifikation mit der gewählten Künstlerpersönlichkeit und seiner akzeptierten Rolle gefährden würden. Kurz: Fans eines Teenager-Idols möchten ihre Sehnsüchte auf das vermittelte Bild und den Klang evozieren und nicht die Information erhalten, dass fünf Produzenten, sechs Komponisten und drei Texter jene Titel zu verantworten haben, über die sie sich mit ihrem Schwarm identifizieren. Gleiches gilt mit Sicherheit unter anderen Vorzeichen für andere Bereiche des Feldes der populären Musikproduktion wie z.B. im Alternative-Rock usw.

Natürlich spielt in diesem noch eine große Anzahl von anderen Akteuren und Faktoren neben dem Tonstudio und seinem Personal eine enorme Rolle. Dieser Abschnitt hat auch nicht den Anspruch, die Funktionsweise und Erhaltung des Feldes in seiner Ganzheit erklären zu wollen. Primär geht es um die Funktion des Tonstudios und seiner Akteure, welche ihre Relevanz und Funktion aus den etablierten Strukturen des Feldes ziehen und diese gleichzeitig festigen. Die Akteure, welche jene Institutionen nutzen, wollen an deren Nutzen für ihre Zwecke glauben und, mit nicht-maliziöser Intention, durchaus über die Relevanz ihrer Erzeugnisse getäuscht werden, indem eine gemeinschaftliche Zufriedenheit und Legitimität erzeugt wird. So klinge man doch besser als U2, wodurch ein Fehlschlag im Feld der Unberechenbarkeit und anderen, ggf. verhindernd wirkenden Akteuren, also der Alteration der eigentlichen Funktionsweise angelastet werden kann. Entgegen dem aufklärerisch-kritischen Anspruch einer versteckten Wahrheit kann an dieser Stelle jedoch formuliert werden, dass ein vollständiges Überblicken dieser Prozesse und das Antizipieren der aus ihnen entspringenden Gewinne bzw. Verluste ohnehin nicht möglich ist und die mit dem Erzeugen von Klangkonfigurationen einhergehende Hoffnung auf ein besseres Leben das momentan gelebte aller Akteure mindestens zeitweise bereichert, es spannender und aufregender für alle Beteiligten wird und ihm zusätzlichen Sinn angedeihen lässt. Ein zwar nicht intendierter Nebeneffekt jener Feldabläufe, aber bestimmt kein nachteiliger.

3.5 Ausblick

Die Folge einer langfristigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem Gegenstand innerhalb eines größeren Themengebiets ist nach dem Beantworten bzw. Vorschlagen einiger Antwortoptionen auf die bearbeiteten Fragen stets die gleichzeitig unbefriedigende, aber doch ermutigende Erkenntnis, dass das formulierte und somit bereitgestellte Wissen erstens nur temporäre Gültigkeit haben kann und zweitens das Feststellen neuer Desiderate durch dieses

prädeterminiert ist. Die vorliegende Arbeit bildet natürlich keine Ausnahme und obwohl ich hoffe, für die zu Beginn artikulierten Fragen intersubjektiv nachzuvollziehende Lösungsvorschläge oder Ansätze für weiterführende Diskussionen geliefert zu haben, ergibt sich daraus wiederum eine Vielzahl neuer Fragen, deren Bearbeitung auch dieser Studie zugutekommen würden bzw. – je nach Erkenntnissen – zu einer Relativierung oder Veränderung ihrer Aussagen führen könnten.

Das im Kapitel 1.3 vorgeschlagene Modell der Musikproduktion würde auf allen genannten Ebenen von ähnlich angelegten Datenerhebungen durch teilnehmende Beobachtung gewinnen: Es wäre hochspannend, die Abläufe in A&R- oder Marketingabteilungen längerfristig und in Zusammenarbeit mit verschiedenen Projekten zu beobachten, um die Argumentationen jener Akteure, die in den von mir angeführten Beispielen häufig zu überwindende Widerstände darstellten, nachvollziehbar zu machen. Keith NEGUS hat bereits mit seinen Monographien „Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry“ (1994) und „Music Genres and Corporate Cultures“ (1999) versucht, jene Abläufe nachzuzeichnen und zu ergründen. Er stützt sich dabei aber vor allem auf Interviews, was natürlich den Schwierigkeiten geschuldet ist, überhaupt Möglichkeiten zu erhalten, über längere Zeit an solchen internen Prozessen zu partizipieren. Wie aber die diversen Standpunkte und Strukturen der Weisungsbefugnisse bei den von Seiten des Labels beteiligten Akteuren entstehen und warum bzw. unter welchen Gesichtspunkten jene Konflikte zwischen künstlerischen und vor allem administrativ arbeitenden Gruppierungen durch die Ausrichtung letztgenannter erst entstehen, würde auch wissenswert für die dadurch beeinflussten Studiovorgänge sein. Gleiches gilt für die unvermeidbaren Medienkanäle, obwohl z.B. PERCIVAL in seiner Dissertation über das Radiowesen in Großbritannien und die Versuche der Einordnung von Klangkonfigurationen durch dortiges Personal sowie die symbiotische Beziehung zwischen Radiostationen und Plattenfirmen bereits interessante Einblicke ermöglicht.⁸⁰¹ Wie Entscheidungen beim Fernsehen oder in Produktionsfirmen getroffen werden, welche Songs warum für welche Produktionen geeignet seien, die „Synchronisation“, und ob jene Vorgänge denen des Radio-Pluggings ähneln, wären weitere relevante Fragen. Darüber hinaus wäre von Interesse, inwieweit jene Entscheidungen von nationalen Besonderheiten während der Planung verändert werden. Keith NEGUS verweist z.B. beim Umgang von Plattenfirmen mit Radiostationen auf Unterschiede zwischen Großbritannien und den Vereinigten Staaten⁸⁰²; demnach könnten die Diskrepanzen bei weniger ähnlichen, nationalen Märkten deutlich größer sein. Untersuchungen zum Zusammenwirken und der Ausrichtung von weiteren, das Feld prägenden und stabilisierenden

⁸⁰¹ PERCIVAL, Music Radio.

⁸⁰² NEGUS, Pop Radio, S. 57-68.

Entitäten mit den distribuierenden und zirkulierenden, z.B. Hard- und Softwarehersteller und ihre Verbindungen zu den produzierenden bzw. generierenden Akteuren, wären angesichts der dadurch gelenkten und zugleich oft unerwarteten Nutzung der neuesten Gadgets ebenfalls reizvoll. Der Vorteil all dieser Forschungen wäre zudem, dass eine Datensammlung der höheren Ebenen der Musikproduktion und -distribution eine vertikale Analyse, wie sie in Abschnitt 1.3.4.2 angesprochen wurde, ermöglichen würde. Um nicht nur die marktbezogenen Mechanismen, wie in dieser Arbeit geschehen, sondern auch die machtbezogenen, im Sinne von FOUCAULTS Konzept der Machtausübung⁸⁰³, und deren Verflechtung untersuchen zu können, müssten ferner die Marktbeschaffenheit und dadurch die Feldbedingungen formenden und garantierenden Institutionen und ihre Verbindungen zur Mikroebene sowie die durch diese dort erst möglich werdenden Machtbeziehungen zwischen den Akteuren analysiert werden. Es ist aufgrund der Funktionsweise des Feldes unwahrscheinlich, dass einem Forscher allein eine so zu nutzende Datensammlung der verschiedenen Ebenen gelingt, weswegen entsprechende Forschungsvorhaben unabhängig voneinander die verschiedenen Ebenen (horizontal) in den Blick nehmen müssten – ohne den hier formulierten Anspruch einer anschließenden vertikalen Analyse zwingend im Blick zu haben – und deren Ergebnisse in ihrer Gesamtheit – auch mit den Daten und Ergebnissen dieser Arbeit – die Basis für eine derartige vertikale Analyse bilden könnten.

Abgesehen von diesen Desideraten auf der „anderen“ Seite der oft gescholtenen industriellen Zusammenhänge sind Forschungen auf der Seite der Hörenden und Musizierenden meines Erachtens nach wie vor angebracht. Weniger, um den Traum aller Plattenfirmen und vieler Musikwissenschaftler in Form einer Hit-Formel zu lösen⁸⁰⁴, sondern um die Beweggründe und Hoffnungen von Musikern über die das jene evozierende Feld sich immer wieder selbst erneuert, einer mal mehr oder weniger längerfristigen Aktivität in diesem zu ergründen. Sara COHEN legte bereits Anfang der 1990er Jahre eine Studie⁸⁰⁵ in dieser Richtung vor. Es wäre wissenswert, wie die technischen Entwicklungen der letzten zwanzig Jahre die Ambitionen und das Hörverhalten geprägt haben. Inwieweit beeinflussen die zirkulierenden, präsenten Klangkonfigurationen und die sie zirkulierenden Kanäle die Selbstverortung und inwiefern existiert eine – wenigstens partielle – Übereinstimmung zwischen im Studio formulierten, intendierten Wirkungen und der tatsächlichen Wirkung im Zuge der Konsumtion? Vor allem die letzte Frage wird kaum zu beantworten sein, hängt sie doch von diversen Faktoren wie

⁸⁰³ U.a. FOUCAULT, *Subjekt*, passim, zu den weiteren Gedankengängen einer solchen Analyse vgl. Abschnitt 1.3.4.2.

⁸⁰⁴ Solche Versuche finden sich immer wieder. Vgl. WEISER, *Pophörer*; *The Hit-Equation*.

⁸⁰⁵ COHEN, *Rock Music*.

z.B. Nutzungszusammenhang, individueller Hörerfahrung und -erwartung, Kombination mit soziokulturellen Ereignissen etc. ab, die von Hörer zu Hörer, Band zu Band und Song zu Song variieren. Am günstigsten wäre es wahrscheinlich, einer Produktion von Anfang bis Ende über mehrere Jahre zu folgen und deren Rezeption zumindest in Stichproben dahingehend zu überprüfen, ferner die Verhandlungen mit dem A&R-Management und/oder Marketing vorher, beobachten zu können. Doch bei diesem Gedankenspiel handelt es sich wohl um eine wissenschaftliche Utopie, welche die Personalunion von Musiker und Forscher zu einem (zu) frühen Zeitpunkt oder das glückliche Zusammentreffen diverser begünstigender Faktoren verlangen würde. Ähnliche Voraussetzungen erforderte das Unterfangen, bei begrenzt dominierenden Produzenten an Sessions teilnehmen zu können, weil die Anwesenheit eines Forschers aus mehreren Gründen verständlicherweise als störend und daher unerwünscht angesehen wird, wie meine Erfahrungen in dieser Richtung zeigen.⁸⁰⁶ Ferner wäre es aus Gründen jener Konstellationen, der Produzent kontrolliert maßgeblich den Verlauf und Ausgang der Produktion, wahrscheinlich schwierig, sollte es überhaupt zu einer solchen Gelegenheit kommen, dass diese Daten zur Publikation freigegeben werden würden. Realistischer in ihrer Umsetzung und ebenfalls wünschenswert wären Untersuchungen von Produktionen, bei denen der Produzent als Akteur durch die kombinierten Fähigkeiten der Anwesenden substituiert wird, d.h., welche Situationen und Konstellationen ein derartiges Vorgehen begünstigen und inwieweit derartige Entscheidungen mit Einschränkungen einhergehen oder eben nicht. Schließlich wird der Rolle des Produzenten selbst von Vertreten des Home-Studio-Bereiches eine signifikante Funktion zugeschrieben⁸⁰⁷.

Hinsichtlich der theoretischen Fundierung der Arbeit sind ebenfalls Weiterentwicklungen oder -führungen der vorgeschlagenen Ideen denkbar. Zunächst sollte überprüft werden, ob die verwendete Terminologien sich auch bei anderen Untersuchungen bewähren, sowohl in denotierender als auch konnotierter Hinsicht. Obwohl ich verschiedene Konzepte von BOURDIEU als hilfreich ansehe, war es ein Anliegen dieser Arbeit, sich von seinen als problematisch oder nicht mehr zutreffend angesehenen Thesen und Konzepten zu lösen und mit einem eigenen, gegenstandsgebundenen Instrumentarium zu operieren. Inwieweit z.B. LATOURS Kritik an der kritischen Soziologie, also das Reduzieren und Ersetzen von diversen und differenten Prozessen sowie Bezeichnungen durch eine wissenschaftliche Metasprache, an deren Ausrichtung diese Arbeit sich trotz deutlicher Versuche der Relativierung offensichtlich orientiert, auf meine Herangehensweise trotzdem greifen würde, wäre von weiterem Interesse. Ich bin mir der Problematik einer Herangehensweise in Form der von LATOUR kritisierten durchaus be-

⁸⁰⁶ Vgl. Kapitel 2.1.

⁸⁰⁷ KALOTERAKIS, Creativity.

wusst, versuche jedoch einen Weg des kritischen Hinterfragens hinterfragungswürdiger Prozesse und Praktiken zu finden, der ohne das belehrende und deshalb Widerstand hervorrufende wissenschaftliche Entlarven auskommt und der versucht, die Prozesse und Strukturen nachzuzeichnen und zu hinterfragen, ohne ausschließlich die Erklärungen der Akteure, welche in diesem spezifischen Feld oftmals eben nicht erklären, was zu erklären wäre, als einzige Basis heranzuziehen, ohne diese dadurch als falsch oder vernachlässigbar anzusehen. Deswegen tauchen die Hierarchien bei mir nicht als selbsterklärende, hinter den Aussagen stehende Selbstverständlichkeit mit diffuser Wirkung oder Erklärung ohne Herkunft auf, sondern als zu konstruierende Beziehungsnetzwerke, die die Beeinflussung des Handelns anderer Akteure innerhalb der Hierarchien mittels Durchsetzungsmechanismen ermöglichen und deren Konstituierung von den aufzubringenden Einsatzverfügbarkeiten der Akteure und deren variierenden Werten in der jeweiligen Konstellation abhängt. Die dadurch mögliche Durchschlagskraft von evozierten Diskursen in verschiedenen Erscheinungsformen verweist auf einen weiteren Punkt, der zusätzliche Arbeit erfordert: Das Nachverfolgen der Transformation oder gar der Entstehung eines Diskurses oder weniger bestimmter Diskurse, ihrer Träger und deren Einfluss auf Klangerzeugung sowie Rezeption im Feld wäre, soweit durchführbar, lohnend. Im Verlaufe der Untersuchung verwies ich darauf, dass jenes Unterfangen nicht Gegenstand meiner Arbeit sein kann, halte indes eine ähnlich detaillierte Untersuchung präsenter Diskurse im Feld der populären Musikproduktion in Form der Aufteilung durch KELLER in Deutungsmuster, Klassifikationen, Phänomenstrukturen sowie narrative Strukturen für äußerst ertragreich, weil sie Prozesse der Klanggenerierung direkt betreffen und von diesen direkt betroffen werden. Jenes Vorhaben deckt sich teilweise mit dem Wunsch nach mehr Daten aus den bisher für solche Forschungspraktiken verschlossen gebliebenen Abteilungen der Plattenfirmen, weist aber vollständige Übereinstimmung – vielleicht könnte man hier mit einem Augenzwinkern von „Homologie“ sprechen – bei den damit verbundenen Schwierigkeiten der Datenerhebung und Freigabe auf. Ohnehin ist der Ansatz, dass Wissensstrukturen sich in Klängen manifestieren würden, meiner Meinung nach plausibel, aber mit einigen Schwierigkeiten beladen, da Klang immer nur unpräzise in mehrdeutiger Sprache beschrieben werden kann. Dadurch kann das illustrierende Ergebnis, um welches es sich in den diskursiv wirkenden Verhandlungen immer dreht, in schriftlicher Form nicht adäquat transportiert werden. Der dadurch nötige Rückgriff auf Hörbeispiele tangiert dann wiederum Aspekte der Umsetzbarkeit bzw. Verwertbarkeit erhobener Daten usw.

Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch dar, den komplexen Prozessen der Herstellung von an Tonträger gebundenen Klangkonfigurationen innerhalb des Tonstudios, die im Zuge feld-

spezifischer Prozesse als Popmusik funktionieren können, im Rahmen bestimmter Bedingungen durch Beobachtungen, Beschreibungen und Analysen bzw. Interpretationen gerecht zu werden sowie die Funktion bzw. Funktionsweise dieser Institution des Feldes der populären Musikproduktion unter Verweis auf von mir wahrgenommene Mechanismen und Strukturen jenes Feldes nachvollziehbar zu machen. Zur Interpretation der in Feldstudien erhobenen Daten wurde eine Kombination der Ansätze von Pierre BOURDIEU und Michel FOUCAULT genutzt, da die Komplexität der untersuchten Prozesse durch die Verwendung nur eines Ansatzes nicht hinreichend hätte interpretiert werden können. Im Gegensatz zum Anspruch BOURDIEUS verzichte ich auf einen allgemeinen, übergreifenden Anspruch der Gültigkeit meiner Erkenntnisse auf gesellschaftliche Prozesse und orientiere mich vielmehr an der Herangehensweise einer auf den Untersuchungsgegenstand bezogenen Theorie der Grounded Theory. Die daraus resultierenden, hier vorgetragenen Ideen und Vorschläge sind als Beitrag zur Erforschung eines stets schneller als die Wissenschaft sich entwickelnden Feldes gedacht, dessen grundsätzliche Funktionsweisen und Verheißungen durch seine Selbsterneuerungskraft indes über verschieden lange Zeiträume stabil zu sein scheinen. Hierdurch können die hier formulierten Erkenntnisse – so hoffe ich – einige wenige, aber aufschlussreiche Elemente eines durch zahlreiche zusätzliche Forschungen sukzessive, nie wirklich vollständigen Mosaiks sein, da dieses einem ständigen, unvorhersehbaren Zwang zur Veränderung unterliegt.

4. Literaturverzeichnis

4.1 Print- und Internetpublikationen

- ADORNO, Theodor W., Gesammelte Schriften in 20 Bänden, hg. von Rolf TIEDEMANN unter Mitwirkung von Gretel ADORNO, Susan BUCK-MORSS und Klaus SCHULTZ, Frankfurt/Main 2003.
- ADORNO, Theodor W., Résumé über Kulturindustrie, in: DERS., Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild (ADORNO, Theodor W., Gesammelte Schriften, Bd. 10/1), S. 337-345.
- ADORNO, Theodor W., Typen musikalischen Verhaltens, in: DERS., Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie (ADORNO, Theodor W., Gesammelte Schriften, Bd. 14), S. 178-198.
- ADORNO, Theodor W., Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: DERS., Musikalische Schriften V (ADORNO, Theodor W., Gesammelte Schriften, Bd. 18), S. 729-777.
- AGAR, Michael, The professional stranger. An informal Introduction to Ethnography, San Diego 1996.
- ALLEYNES, Mike, Nile Rodgers: Navigating Production Space, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/526/nile-rodgers-navigating-production-space/>; 4.7.2014.
- ALVIK, Jon Mikkel Broch, Scratching the Surface. Marit Larsen and Marion Ravn. Popular Music and Gender in a Transcultural Context, Dissertation, University of Oslo 2014, <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/41236/ALVIK-PHD-trykk.pdf?sequence=2>; 5.7.2015.
- AMABILE, Teresa M., The Social Psychology of Creativity, New York 1983.
- BANNISTER, Matthew, 'Loaded': indie guitar rock, canonism, white masculinities, in: Popular Music, Vol. 25/1 (2006), S. 77-95.
- BARBER, Simon, Soundstream: The Introduction Of Commercial Digital Recording In The United States, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/2140/soundstream-the-introduction-of-commercial-digital-recording-in-the-united-states/>; 6.7.2014.
- BARROW, Tony/BEXTOR, Robin, Paul McCartney: now and then, Melbourne 2004, zitiert nach: MCINTYRE, Systems Model.
- BATES, Elliot, What Studios Do, in: Journal on the Art of Record Production, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/2199/what-studios-do/>; 6.7.2014.

- BAYLEY, Amanda, Discourses in the Recording Studio, aus: Performance in the Studio-online-conference 2013, <http://artofrecordproduction.com/index.php/pits-conference/26-performance-in-the-studio/pits-conference/151-amanda-bayley>; 4.7.2014.
- BECKER, Howard S., Art Worlds, London/Berkeley/Los Angeles 1982.
- BECKER, Howard S., Outsiders. Studies In The Sociology Of Deviance, New York 1963/1966/1973.
- BECKER, Howard S./GEER, Blanche, Teilnehmende Beobachtung: Die Analyse qualitativer Forschungsergebnisse, in: HOPF/WEINGARTEN, Qualitative Sozialforschung, S. 139-166.
- BENNET, Joe, „You Won’t See Me” – In Search Of An Epistemology Of Collaborative Songwriting, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/2545/“you-won’t-see-me”---in-search-of-an-epistemology-of-collaborative-songwriting/>; 6.7.2014.
- BENNET, Joe, Collaborative songwriting – the ontology of negotiated creativity in popular music studio practice, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/875/collaborative-songwriting---the-ontology-of-negotiated-creativity-in-popular-music-studio-practice/>; 6.7.2014.
- BENNETT, Samantha, Endless Analogue: Situating Vintage Technologies In The Contemporary Recording & Production Workplace, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/2143/endless-analogue-situating-vintage-technologies-in-the-contemporary-recording-production-workplace/>; 4.7.2015.
- BENNETT, Samantha, Revolution Sacrilege! Examining the Technological Divide among Record Producers in the late 1980s, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/601/revolution-sacrilege-examining-the-technological-divide-among-record-producers-in-the-late-1980s/>; 6.7.2014.
- BOURDIEU, Pierre, Der sprachliche Markt, in: DERS., Soziologische Fragen, S. 115-130.
- BOURDIEU, Pierre, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/Main 2012.
- BOURDIEU, Pierre, Die Regeln der Kunst, Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/Main 2001.
- BOURDIEU, Pierre, Die verborgenen Mechanismen der Macht, Hamburg 2005.
- BOURDIEU, Pierre, Die verborgenen Mechanismen der Macht enthüllen, in: DERS., Die verborgenen Mechanismen der Macht, S. 81-86.

- BOURDIEU, Pierre, Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft, Frankfurt/Main 2009.
- BOURDIEU, Pierre, Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital, in: DERS., Die verborgenen Mechanismen der Macht, S. 49-79.
- BOURDIEU, Pierre, Sozialer Raum und „Klassen“. Leçon sur la leçon, Frankfurt/Main 1985.
- BOURDIEU, Pierre, Soziologische Fragen, Frankfurt/Main 1993.
- BOURDIEU, Pierre, Über Ursprung und Entwicklung der Arten der Musikliebhaber, in: DERS. Soziologische Fragen, S. 147-152.
- BOURDIEU, Pierre, Was sprechen heißt, in: DERS., Soziologische Fragen, S. 91-106.
- BOURDIEU, Pierre/WACQUANT, Loic, J.D., Reflexive Anthropologie, Frankfurt/Main 1996.
- BOURDIEU, Pierre, Über einige Eigenschaften von Feldern, in: DERS., Soziologische Fragen, S. 109-113.
- BROWN, Jake, Rick Rubin. In the Studio, Ontario 2009.
- BULLEY, Jenny, How Krist Novoselic Learned To Love Nevermind, Mojo vom 2.8.2013, <http://www.mojo4music.com/4455/nirvana-exclusive-krist-learns-to-love-nevermind/>; 5.7.2014.
- Bundesagentur für Arbeit, Klassifikation der Berufe 2010 – Band 1: Systematischer und alphabetischer Teil mit Erläuterungen, Nürnberg 2011:
<http://statistik.arbeitsagentur.de/Statistischer-Content/Grundlagen/Klassifikation-der-Berufe/KldB2010/Printausgabe-KldB-2010/Generische-Publikationen/KldB2010-Printversion-Band1.pdf>; 4.7.2015.
- Bundesverband Musikindustrie (BVMI), Musikindustrie in Zahlen 2012, http://www.musikindustrie.de/fileadmin/piclib/statistik/branchendaten/jahreswirtschaftsbericht-2012/download/Jahrbuch_BVMI_2012.pdf; 4.7.2015.
- Bundesverband Musikindustrie (BVMI), Musikindustrie in Zahlen 2015,
<http://www.musikindustrie.de/fileadmin/piclib/publikationen/BVMI-2014-Jahrbuch-ePaper.pdf>; 1.12.2015.
- BURGESS, Richard James, Interview with Peter Collins, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/1213/interview-with-peter-collins/>; 4.7.2015.
- BURGESS, Richard James, Interview with Lauren Christy of The Matrix, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/1218/interview-with-lauren-christy-of-the-matrix/>; 4.7.2015.
- BURGESS, Richard James, The Art of Music Production, London/New York/Derrimut 1997/2005.

- BURNS, Gary, A Typology of ‚Hooks‘ in Popular Records, in: Popular Music, Vol. 6/1 (1987), S. 1-20.
- BUTLER, Jan, Record Production and the Construction of Authenticity in the Beach Boys and Late-Sixties American Rock, Dissertation, University of Nottingham 2010.
- CAMILLERI, Lelio, Shaping sounds, shaping spaces, in: Popular Music, Vol. 29/2 (2010), S. 199-211.
- CAMPELO, Isabel/HOWLETT, Mike, The „Virtual” Producer In The Recording Studio: Media Networks In Long Distance Peripheral Performances, in: Journal on the Art of Record Production, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/2457/the-“virtual”-producer-in-the-recording-studio-media-networks-in-long-distance-peripheral-performances/>; 4.7.2014.
- COHEN, Sara, Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making. Oxford 1991.
- CONRADI, Tobias/MUHLE, Florian, Verbinden oder trennen? Über das schwierige Verhältnis der Akteur-Netzwerk-Theorie zur Kritik, in: CONRADI, Tobias/DERWANZ, Heike/MUHLE, Florian (Hg.), Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen, München 2011, S. 313–334.
- COVACH, John, Pangs of history in late 1970s new-wave rock, in: MOORE, Allan F. (Hg.), Analyzing Popular Music, S. 173-195.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, Society, culture, and person: a systems view of creativity, in: STERNBERG, The nature of creativity, S. 325-339.
- DAVIS, Robert, Creative Ownership and the Case of the Sonic Signature or, ‘I’m listening to this record and wondering whodunit?’, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/1365/creative-ownership-and-the-case-of-the-sonic-signature-or-‘i’m-listening-to-this-record-and-wondering-whodunit’/>; 4.7.2014.
- DE CARVALHO, Alice Tomaz, The Discourse of Home Recording: Authority of „Pros” and the Sovereignty of the Big Studios, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/2149/the-discourse-of-home-recording-authority-of-“pros”-and-the-sovereignty-of-the-big-studios/>; 6.7.2014.
- DE CLERCQ, Trevor/TEMPERLEY, David, A corpus analysis of rock harmony, in: Popular Music, Vol. 30/1 (2001), S. 47-70.
- DE MAN, Brecht/REISS, Joshua, D., A Semantic Approach To Autonomous Mixing, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/2639/a-semantic-approach-to-autonomous-mixing/>; 6.7.2014.

- DIAZ-BONE, Rainer, Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie, 2., erweiterte Auflage, Wiesbaden 2010.
- DOCKWRAY, Ruth/MOORE, Allan F., Configuring the sound-box 1965-1972, in: Popular Music, Vol. 29/2 (2010), S. 181-197.
- DOLAN, Emily I., '... This little ukulele tells the truth': indie pop and kitsch authenticity, in: Popular Music, Vol. 29/3 (2010), S. 457-469.
- DOLLASE, Rainer, Musikalische Sozialisation, in: OERTER/STOFFER, Spezielle Musikpsychologie, S. 153-206.
- DOUGLAS, Jimmy/BLANEY, Joe/BURGESS, Richard/FINAN, Robert/ROBERTON Sandy, Transcription Of Producer And Engineer Wing Event, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/640/transcription-of-producer-and-engineer-wing-event/>; 6.7.2014.
- DRAPER, Paul, On Critical Listening, Musicianship And The Art Of Record Production, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/2630/on-critical-listening-musicianship-and-the-art-of-record-production/>; 12.7.2014.
- DUCHAN, Joshua S., Recording As Social Practice, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/2657/recording-as-social-practice/>; 6.7.2014.
- ECKSTEIN, Lars, Torpedoing the authorship of popular music: a reading of Gorillaz' 'Feel Good Inc.', in: Popular Music, Vol. 28/2 (2009), S. 239-255.
- EDER, Franz X./SIEDER, Reinhard (Hg.), Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen, Wiesbaden 2006.
- ENGH, Marcel, Popstars als Marke. Identitätsorientiertes Markenmanagement für die musik-industrielle Künstlerentwicklung und -vermarktung, Wiesbaden 2006.
- EVERETT, Walter, 'If you're gonna have a hit': intratextual mixes and edits of pop recordings, in: Popular Music, Vol. 29/2 (2010), S. 229-250.
- EVERETT, Walter, The Beatles As Musicians, I: The Quarry Men through Rubber Soul/The Beatles As Musicians, II: Revolver through the Anthology, Oxford/New York 1999/2001.
- FINNEGAN, Ruth, The Hidden Musicians. Music-making in an English town, Cambridge 1989 (2nd edition 2007, Wesleyan University Press).
- FISKE, John, The Cultural Economy of Fandom, in: LEWIS, Lisa A. (Hg.), The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media, London/New York 1992.
- FLICK, Uwe/KARDORFF, Ernst von/STEINKE, Ines (Hg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Hamburg 2013.

- FONAROW, Wendy, *Empire of Dirt: The Aesthetics & Rituals of British Indie Music*: Middletown 2006.
- FORREST, Peter, *The Mellotron Story – an excerpt from THE A-Z of Analogue Synthesizers part one*, ohne Datierung, <http://www.vemias.co.uk/mellotron/>; 4.7.2015.
- FOUCAULT, Michel, *Analytik der Macht*, hg. v. DEFERT, Daniel/EWALD, François, Frankfurt/Main 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 2013.
- FOUCAULT, Michel, *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II, Vorlesungen am Collège de France, 1978-1979*, Frankfurt/Main 2014.
- FOUCAULT, Michel, *Die Machtverhältnisse gehen in das Innere der Körper über*, in: DERS., *Analytik*, S. 126-136.
- FOUCAULT, Michel, *Die Maschen der Macht*, in: DERS., *Analytik*, S. 220-239.
- FOUCAULT, Michel, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/Main 1991.
- FOUCAULT, Michel, *Gespräch mit Michel Foucault*, in: DERS., *Analytik*, S. 83-107.
- FOUCAULT, Michel, *Macht und Körper*, in: DERS., *Analytik*, S. 74-82.
- FOUCAULT, Michel, *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I. Vorlesungen am Collège de France, 1977-1978*, Frankfurt/Main 2014.
- FOUCAULT, Michel, *Subjekt und Macht*, in: DERS., *Analytik*, S. 240-263.
- FOUCAULT, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main 1977.
- FOUCAULT, Michel, *Vorlesung vom 14. Januar 1976*, in: DERS., *Analytik*, Frankfurt/Main 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt/Main 1973.
- FRITH, Simon, *Art vs. Technology*, in: DERS., *Taking Popular Music Seriously*, S. 77-92.
- FRITH, Simon, *Pop Music*, in: DERS., *Taking Popular Music Seriously*, S. 167-181.
- FRITH, Simon, „What is Bad Music?“, in: DERS., *Taking Popular Music Seriously*, S. 313-334.
- FRITH, Simon, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford 1998.
- FRITH, Simon, *The Industrialization of Popular Music*, in: DERS., *Taking Popular Music Seriously*, S. 93-118.
- FUCHS, Matthias, *High-Tech und Patina, H.O.M.E. Studios Hamburg*, in: *Sound and Recording* 12/2013.

- GLASER, Barney G./STRAUSS, Anselm L., Die Entdeckung gegenstandsbezogener Theorie: Eine Grundstrategie qualitativer Sozialforschung, in: HOPF/WEINGARTEN, Qualitative Sozialforschung, S. 91-111.
- GLASER, Barney G./STRAUSS, Anselm L., The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research, New Jersey 2006.
- GREENE, Paul D./PORCELLO, Thomas (Hg.), Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures, Middleton 2005.
- HASLINGER, Peter, Diskurs, Sprache, Zeit, Identität. Plädoyer für eine erweiterte Diskursgeschichte, in: EDER/SIEDER, Historische Diskursanalysen, S. 27-50.
- HAWKINS, Stan, Settling the Popscore, Aldershot 2002.
- HEILBUT, Peter, Klavier Spielen. Früh-Instrumentalunterricht. Ein pädagogisches Handbuch für die Praxis, Mainz 1993.
- HEISER, Marshall, SMiLE: Brian Wilson's Musical Mosaic, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/2161/smile-brian-wilson's-musical-mosaic/>; 4.7.2014.
- HENNESSEY, Beth, A./AMABILE, Teresa, M., The conditions of creativity, in: STERNBERG, The nature of creativity, S. 11-38.
- HENNION, Antoine, An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music, in: Science, Technology & Human Values, Vol. 14/4 (1989), S. 400-424.
- HENNION, Antoine, Les Professionnels du Disque. Une sociologie des variétés, Paris 1981.
- HENNION, Antoine, Von einer Soziologie der Mediation zu einer Pragmatik der Attachments. Rückblick auf einen soziologischen Parcours innerhalb des CSI, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2013/2, S. 11-35.
- HENNION, Antoine, The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song, in: Popular Music, Vol. 3 (1983), S. 159-193.
- HERZBERG, Martin, Musik und Aufmerksamkeit im Internet. Musiker im Wettstreit um Publikum bei YouTube, Facebook & Co., Marburg 2012.
- HESMONDHALGH, David, Bourdieu, the media and cultural production, in: Media, Culture & Society, Vol. 28 (2006), S. 211-231.
- HESMONDHALGH, David, Post-Punk's attempt to democratize the music industry: the success and failure of Rough Trade, in: Popular Music, Vol. 16/03 (1997), S. 255-274.
- HESMONDHALGH, David, The Cultural Industries, London 2011.

- HODGSON, Jay, A field guide to equalisation and dynamics processing on rock and electronica records, in: *Popular Music*, Vol. 29/2 (2010), S. 283-297.
- HONER, Anne, Lebensweltanalyse in der Ethnographie, in: FLICK/KARDORFF/STEINKE, *Qualitative Forschung*, S. 194-203.
- HOPF, Christel/WEINGARTEN, Elmar (Hg.), *Qualitative Sozialforschung*, Stuttgart 1993.
- HOPF, Christel, Forschungsethik und qualitative Forschung, in: FLICK/KARDORFF/STEINKE, *Qualitative Forschung*, S. 589-599.
- HORKHEIMER, Max/ADORNO, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main 2001.
- HOWLETT, Mike, Fixing the Volatile – studio vocal performance techniques, Konferenzbeitrag 2007, <http://www.artofrecordproduction.com/index.php/arp-conferences/arp-archive-conference-papers/19-arp-conference-archive/arp-2007/123-howlett-2007/>; 5.7.2015.
- HOWLETT, Mike, The Record Producer As Nexus, in: *Journal on the Art of Record Production*, <http://arpjournal.com/1851/the-record-producer-as-nexus/>; 1.12.2012.
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1994.
- HUMPHREYS, Laud, *Tearoom Trade. Impersonal sex in public places*, London 1970.
- Journal on the Art of Record Production* (<http://arpjournal.com>), Online-Zeitschrift, 2007 bis 2015 [die Website ist seit Dezember 2015 und mit Stand vom 15. Januar 2016 wegen Virenbefalls der Plattform nicht zugänglich].
- KALOTERAKIS, Stefanos, Creativity And Home Studios: An In-Depth Study Of Recording Artists In Greece, in: *Journal on the Art of Record Production*, <http://arpjournal.com/creativity-and-home-studios-an-in-depth-study-of-recording-artists-in-greece/>; 6.7.2014.
- KEALY, Edward R., From Craft To Art. The Case of Sound Mixers and Popular Music, in: FRITH, Simon/GOODWIN, Andrew, *On Record. Rock, Pop, and the written word*, London/Toronto/New York 2005, S. 172-184.
- KEIL, Charles, Participatory Discrepancies and the Power of Music, in: *Cultural Anthropology* 2 (3), S. 275-283. Reprinted in *Music Grooves*, Charles Keil and Steven Feld, S. 96-108, zitiert nach: PORCELLO, *Sonic Artistry*, S. 32.
- KEISTER, Jay/SMITH, Jeremy L., Musical ambition, cultural accreditation and the nasty side of progressive rock, in: *Popular Music*, Vol. 17/3 (2008), S. 433-455.
- KELLER, Reiner, Müll – Die gesellschaftliche Konstruktion des Wertvollen, Opladen 1998.

- KELLER, Reiner, Diskurse und Dispositive analysieren. Die Wissenssoziologische Diskursanalyse als Beitrag zu einer wissenschaftlichen Profilierung der Diskursforschung, in: *Historical Social Research*, 33/1 (2008), <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/243>, S. 73-107; 4.7.2015.
- KNOWLES, Julian/HEWITT, Donna, Performance Recordivity: Studio Music In A Live Context, in: *Journal on the Art of Record Production*, in: *Journal on the Art of Record Production*, <http://arpjournal.com/1929/performance-recordivity-studio-music-in-a-live-context/>; 6.7.2014.
- KOWAL, Sabine/O'CONNELL, Daniel C., Zur Transkription von Gesprächen, in: FLICK/KARDORFF/STEINKE, *Qualitative Forschung*, S. 437-446.
- KURP, Matthias/HAUSCHILD, Claudia/WIESE, Klemens, *Musikfernsehen in Deutschland. Politische, soziologische und medienökonomische Aspekte*, Wiesbaden 2002.
- KURPIERS, Joyce, *Reality by Design: Advertising Image, Music and Sound Design in the Production of Culture*, Duke University 2009.
- KURY, Patrick, Wer agiert? Der Überfremdungsdiskurs und die schweizerische Flüchtlingspolitik, in: EDER/SIEDER, S. 205-221.
- LATOUR, Bruno, „Sollten wir nicht mal über Politik reden?“, *Trivium*, 16 (2014), Textes traduits en allemand, mis en ligne le 15 mars 2014, consulté le 15 mai 2014; <http://trivium.revues.org/4788>, S. 2-19; 6.7.2014.
- LATOUR, Bruno, *Aramis or The Love of Technology*. Translated by Catherine Porter, Cambridge, Massachusetts, London 1996.
- LATOUR, Bruno, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt/Main 2010.
- LATOUR, Bruno, *Über den Rückruf der ANT*, Bielefeldt 1999.
- LEACH, Elizabeth Eva, Vicars of ‚Wannabe‘: Authenticity and the Spice Girls, in: *Popular Music*, Vol. 20/2 (2001), S. 143-167.
- LEE, Stephen, Re-examining the concept of the ‘independent’ record company: the case of Wax Trax! Records, in: *Popular Music*, Vol. 14/1 (1995), S. 13-31.
- LEHMANN, Andreas C., Komposition und Improvisation: Generative musikalische Performance, in: OERTER/STOFFER, *Allgemeine Musikpsychologie*, S. 913-954.
- LOSSEFF, Nicky, Cathy's Homecoming and the Other World: Kate Bush's 'Wuthering Heights', in: *Popular Music*, Vol. 18/2 (1999), S. 227-240.
- LÜDERS, Christian, Beobachten im Feld und Ethnographie, in: FLICK/KARDORFF/STEINKE, *Qualitative Forschung*, S. 384-401.

- LYNCH, Michael/SHARROCK, Wes (Hg.), *Ethnomethodology*, Vol. 1-4, London/Thousand Oaks/New Delhi/Singapore 2011.
- MASSEY, Howard, *Behind the Glass. Top Record Producers Tell How They Craft The Hits*, San Francisco 2000.
- MCINTYRE, Phillip, *Songwriting and Studio Practice: The Systems Model of Creativity Applied to 'Writing Records'*, Konferenzbeitrag 2009, <http://artofrecordproduction.com/index.php/arp-conferences/arp-archive-conference-papers/21-arp-conference-archive/arp-2009/112-mcintyre-2009>; 4.7.2015.
- MCINTYRE, Phillip, Paul McCartney and the creation of 'Yesterday': the systems model in operation, in: *Popular Music*, Vol. 25/2 (2006), S. 201-219.
- McIntyre, Phillip, *The Systems Model of Creativity: Analyzing the distribution of power in the Studio*, in: *Journal on the Art of Record Production*, <http://arpjournal.com/686/the-systems-model-of-creativity-analyzing-the-distribution-of-power-in-the-studio/>; 4.7.2015.
- MCINTYRE, Phillip/MOREY, Justin, 'Working out the Split': Creative Collaboration and Assignment of Copyright across Differing Musical Worlds, in: *Journal on the Art of Record Production*, <http://arpjournal.com/849/'working-out-the-split'-creative-collaboration-and-assignment-of-copyright-across-differing-musical-worlds/>; 6.7.2014.
- MCINTYRE, Phillip/THOMPSON, Paul, *Rethinking creative practice in record production and studio recording education addressing the field*, in: *Journal on the Art of Record Production*, <http://arpjournal.com/2603/rethinking-creative-practice-in-record-production-and-studio-recording-education-addressing-the-field/>; 6.7.2014.
- MEINFELD, Werner, *Hypothesen und Vorwissen in der qualitativen Sozialforschung*, in: FLICK/KARDORFF/STEINKE, *Qualitative Forschung*, S. 265-275.
- MEINTJES, Louise, *Reaching „Overseas“*, *South African Sound Engineers, Technology, and Tradition*, in: GREENE/PORCELLO, *Sound*, S. 23-46.
- MEINTJES, Louise, *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*, Durham/London 2003.
- MICHELSSEN, Morten, *Living with Imperfect Binaries: Discourses of Presence and Technology in a Recording Session*, aus: *Performance in the Studio-online-conference 2013*, <http://artofrecordproduction.com/index.php/arp-conferences/online-pits-conference/26-performance-in-the-studio/pits-conference/154-morten-michelsen>; 4.7.2014.

- MIDDLETON, Richard, *Studying Popular Music*, Milton Keynes/Philadelphia 1990.
- MOEHN, Frederick J., „The Disc is not the Avenue”: Schismogenetic Mimesis in Samba Recording, in: GREENE/PORCELLO, *Sound*, S. 47-83.
- MOORE, Allan F., *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock*, Aldershot/Burlington/Singapore/Sydney 2001.
- MOORE, Allan F., *Authenticity as Authentification*, in: *Popular Music*, Vol. 21/2 (2002), S. 209-223.
- MOOREFIELD, Virgil, *The Producer as Composer. Shaping the Sounds of Popular Music*, Cambridge/London 2005.
- MORROW, Guy, *Creative Conflict In A Nashville Studio: A Case Of Boy & Bear*, in: *Journal on the Art of Record Production*, <http://arpjournal.com/1838/creative-conflict-in-a-nashville-studio-a-case-of-boy-bear/>; 1.12.2012.
- MYERS, Paul, *A wizard, a true star: Todd Rundgren in the studio*, London 2010.
- NARDI, Carlo, *Playing by eye*, Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin 2005.
- NEGUS, Keith, *Music Genres and Corporate Cultures*, Routledge 1999.
- NEGUS, Keith, *Plugging and Programming Pop Radio and Record Promotion in Britain and the United States*, in: *Popular Music*, Vol 12/1 (1993), S. 57-69.
- NEGUS, Keith, *Popular Music in Theory. An Introduction*, Cambridge 1996.
- NEGUS, Keith, *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*, London 2011 (out of print).
- OERTER, Rolf/ STOFFER, Thomas H., *Allgemeine Musikpsychologie (Enzyklopädie der Psychologie, Themenbereich D VII, Bd. 1)*, Göttingen. 2005.
- OERTER, Rolf/STOFFER, Thomas H., *Spezielle Musikpsychologie (Enzyklopädie der Psychologie, Themenbereich D VII, Bd. 2)*, Göttingen 2005.
- O’HARE, Peter, *Undervalued Stock: Britain’s Most Succesful Chart Producer And His Economy Of Production*, in: *Journal on the Art of Record Production*, <http://arpjournal.com/605/undervalued-stock-britain’s-most-successful-chart-producer-and-his-economy-of-production/>; 4.7.2015.
- PATERSON, Justin, *Phase Experiments in Multi-Microphone Recordings: A Practical Exploration*, in: *Journal on the Art of Record Production*, <http://arpjournal.com/1803/phase-experiments-in-multi-microphone-recordings-a-practical-exploration/>; 6.7.2014.
- PATMORE, David, *The influence of recording and the record industry upon musical activity, as illustrated by the careers of Sir Thomas Beecham, Sir Georg Solti and Sir Simon Rattle*, Sheffield 2001.

- PERCIVAL, James Mark, Making Music Radio, The Record Industry and Popular Music Production in the UK, Dissertation, University of Stirling
2007, <http://dspace.stir.ac.uk/bitstream/1893/362/1/JMPercivalThesis2007.pdf>; 4.7.2015.
- Performance in the Studio-online-conference
2013, <http://artofrecordproduction.com/index.php/pits-online-conference/pits-conference-information>; 4.7.2014.
- PERNA, Alan di, The Making of Nevermind,
1995, <http://www.burntout.com/nirvana/articles/article5.html>; 2.7.2014.
- PICKERING, Michael/NEGUS, Keith, Rethinking Creative Genius, in: Popular Music, Vol. 23/2 (2004), S. 198-203.
- PIESLAK, Jonathan, Sound, text and identity in Korn's 'Hey Daddy', in: Popular Music, Vol. 27/1 (2008), S. 35-52.
- PORCELLO, Thomas, Sonic Artistry: Music, Discourse, and Technology in the Sound Recording Studio, Austin 1996.
- POTTHAST, Jörg/GUGGENHEIM, Michael, Symmetrische Zwillinge. Zum Verhältnis von ANT und Soziologie der Kritik, in: THIELMANN, Tristan/SCHÜTTPELZ, Erhard (Hg.), Akteur-Medien-Theorie, Bielefeldt 2013, S. 133-166.
- REITSAMER, Rosa, Die Do-It-Yourself-Karrieren der DJs. Über die Arbeit in elektronischen Musikszenen, Bielefeldt 2013.
- ROCKWELL, Joti, What is bluegrass anyway? Category formation, debate and the framing of musical genre, in: Popular Music, Vol. 31/3 (2012), S. 363-381.
- SARASIN, Philipp, Michel Foucault. Zur Einführung, Hamburg 2005.
- SCHMIDT-HORNING, Susan, Engineering the Performance: Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound, in: Social Studies of Science, Vol. 34/5 (2004), Special Issue on Sound Studies: New technologies and Music, S. 703-731.
- SCHÜTZE, Yvonne, Das Deutungsmuster „Mutterliebe“ im historischen Wandel, in: MEUSER, Michael/SACKMANN, Rainer (Hg.), Analysen sozialer Deutungsmuster. Beiträge zur empirischen Wissenssoziologie, Pfaffenweiler 1992, S. 39-48.
- SEAY, Toby, Capturing That Philadelphia Sound: A Technical Eploration Of Sigma Sound Studios, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/1834/capturing-that-philadelphia-sound-a-technical-exploration-of-sigma-sound-studios/>; 6.7.2014.

- SILVA, Glaucia Peres da, *Wie klingt die globale Ordnung: Die Entstehung eines Marktes für World Music*, Wiesbaden 2016.
- SINNREICH, Aram, *Mashed Up. Music, Technology, and the Rise of Configurable Culture*, University of Massachusetts Press 2010.
- SLATER, Mark/MARTIN, Adam, *Social, Musical And Technical Processes In The Recording Session*, aus: *Performance in the Studio-online-conference* 2013, <http://artofrecordproduction.com/index.php/arp-conferences/online-pits-conference/26-performance-in-the-studio/pits-conference/200-mark-slater-and-adam-martin>; 4.7.2014.
- SLOBODA, John A./JUSLIN, Patrik N. *Affektive Prozesse: Emotionale und ästhetische Aspekte musikalischen Verhaltens*, in: OERTER/STOFFER, *Allgemeine Musikpsychologie*, S. 767-841.
- SPICER, Mark S., *Large Scale Strategy and Compositional Design in the Early Music of Genesis*, in: EVERETT, Walter, *Expression in Pop-Rock Music. A Collection of Critical and Analytical Essays*, New York/London 2000.
- STEINKRAUß, Niko, *Wettbewerbsanalyse*, in: CLEMENT, Michel/SCHUSSER, Oliver/PAPIES, Dominik (Hg.), *Ökonomie der Musikindustrie*, Wiesbaden 2005, S. 25-40.
- STERNBERG, Robert J., *A Propulsion Model of Types of Creative Contributions*, in: *Review of General Psychology*, Vol. 3 (2), 1999, S. 83-100.
- STERNBERG, Robert J. (Hg.), *The nature of creativity. Contemporary psychological perspectives*, Cambridge 1988.
- STERNE, Jonathan, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham/London 2003.
- SUDDATH, Claire, *Why Live Nation Wants to Put Madonna and U2 Under New Management*, 13.11.2013: <http://www.businessweek.com/articles/2013-11-13/why-live-nation-wants-to-put-madonna-and-u2-under-new-management>; 4.7.2015.
- SUISMAN, David, *Selling Sounds. The Commercial Revolution in American Music*, Cambridge/London 2009.
- THÉBERGE, Paul, *Any Sound You Can Imagine*, Hanover/London, 1997.
- THÉBERGE, Paul, *The Network Studio: Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music Making*, in: *Social Studies of Science*, Vol. 34/5 (2004), Special Issue on Sound Studies: New Technologies and Music, S. 759-781.
- THORLEY, Mark, *An audience in the studio – the effect of the Artistshare fan-funding platform on creation, performance, recording and production*, in: *Journal on the Art of*

- Record Production, <http://arpjournal.com/2243/an-audience-in-the-studio---the-effect-of-the-artists-share-fan-funding-platform-on-creation-performance-recording-and-production/>; 4.7.2015.
- THORNTON, Sarah, Club Cultures, Music, Media and Subcultural Capital, Wesleyan University Press 1995.
- TINGEN, Paul, 'Inside track: Kevin Augunas'. *Sound on Sound*, 28 (5) 2013, S. 10-19, <http://www.soundonsound.com/sos/mar13/articles/it-0313.htm>; 10.1.2016.
- TINGEN, Paul, Lenny Kravitz. Die Produktion von „Black and White America“, in: Sound and Recording 11/2011, S. 16-22.
- TINKER, Chris, A singer-songwriter's view of the French record industry: the case of Léo Ferré, in: Popular Music, Vol. 21/2 (2002), S. 147-157.
- TJORA, Aksel H., The Groove in the box: a technologically mediated inspiration in electronic dance music. In: Popular Music, Vol. 28/2 (2009), S. 161-177.
- TOULSON, Rob, Can We Fix It? – The consequences of 'fixing it in the mix' with common equalisation techniques are scientifically evaluated, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/584/can-we-fix-it---the-consequences-of-'fixing-it-in-the-mix'-with-common-equalisation-techniques-are-scientifically-evaluated/>; 6.7.2014.
- TOYNBEE, Jason, Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions, London 2000.
- TRAUT, Don, 'Simply Irresistible': Recurring Accent Patterns as Hooks in Mainstream 1980s Music, in: Popular Music, Vol. 24/1 (2005), S. 57-77.
- WARNER, Timothy, Pop Music – Technology and Creativity. Trevor Horn and the Digital Revolution, Aldershot 2003.
- WATSON, Allan, Sound Practice – A relational economic geography of music production, Loughborough University 2012, <https://dspace.lboro.ac.uk/dspace-jspui/bitstream/2134/10432/2/Thesis-2012-Watson.pdf>; 5.7.2015
- WEISER, Rabea, „Pophörer sind nicht dumm oder falsch erzogen“. Wie wird ein Song zum Hit? Der Musikwissenschaftler Volkmar Kramarz beschäftigt sich seit Jahrzehnten mit dieser Frage. Jetzt hat er das Erfolgsrezept gefunden, Zeit-Online v. 21.1.2015, <http://www.zeit.de/kultur/musik/2015-01/pop-hit-erfolgsformeln-volkmar-kramarz>; 5.7.2015.
- WICKE, Peter, »Let the sun shine in your heart« Was die Musikwissenschaft mit der Love Parade zu tun hat oder Von der diskursiven Konstruktion des Musikalischen, in: Die

- Musikforschung 50 (1997) 4, S. 421-433, http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_von-der-diskursiven-konstruktion-des-musikalischen.htm; 5.7.2014.
- WICKE, Peter, Über die diskursive Formation musikalischer Praxis. Diskurs-Strategien auf dem Feld der populären Musik, in: Festschrift Rienäcker, Berlin 2004, <http://festschrift65-rienaecker.de/018-WICKE%20S.%20163-174.PDF>; 4.7.2015.
- WICKE, Peter, Von Elvis Presley bis Lady Gaga, München 2011.
- WICKE, Peter, Popmusik als Industrieprodukt, aus: WICKE, Peter, Vom Umgang mit Popmusik, Berlin 1993, http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_popmusik-als-industrieprodukt.htm; 5.7.2014.
- WICKE, Peter, Popmusik in der Analyse, aus: Acta Musicologica, Vol. LXXV, 2003, S. 107ff., http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_popmusik-in-der-analyse.htm; 4.7.2015.
- WILLIAMS, Alan, „I’m Not Hearing What You’re Hearing”: The Conflict and Connection of Headphone Mixes and Multiple Audioscapes, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/618/“i’m-not-hearing-what-you’re-hearing”-the-conflict-and-connection-of-headphone-mixes-and-multiple-audioscapes/>; 6.7.2014.
- WILLIAMS, Alan, Divide and Conquer: Power, Role Formation, And Conflict In Recording Studio Architecture, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/343/divide-and-conquer-power-role-formation-and-conflict-in-recording-studio-architecture/>; 4.7.2015.
- WILLIAMS, Alan, Phases and Stages, Liminality in the Recording Studio, aus: Performance in the Studio-online-conference 2013, <http://www.artofrecordproduction.com/index.php/arp-conferences/online-pits-conference/26-performance-in-the-studio/pits-conference/156-alan-williams>; 5.7.2014.
- WILLIAMS, Alan, Putting It On Display: The impact of visual information on control room dynamics, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/1845/putting-it-on-display-the-impact-of-visual-information-on-control-room-dynamics/>; 13.4.2015.
- WILLIAMSON, John/CLOONAN, Martin, Rethinking the music industry, in: Popular Music, Vol. 26/2, S. 305-322.
- WOLFF, Stephan, Wege ins Feld und ihre Varianten, in: FLICK/KARDORFF/STEINKE, Qualitative Forschung, S. 334-359.

- WOLOSHYN, Alexa, Imogen Heap As Musical Cyborg: Renegotiations Of Power, Gender and Sound, in: Journal on the Art of Record Production, <http://arpjournal.com/597/imogen-heap-as-musical-cyborg-renegotiations-of-power-gender-and-sound/>; 6.7.2014.
- WOOD, Jessica L., Pained expression: metaphors of sickness and signs of ‘authenticity’ in Kurt Cobain’s *Journals*, in: Popular Music, Vol. 30/3 (2011), S. 331-349.
- WOOLGAR, Steve, „On the Alleged Distinction Between Discourse and Praxis“, in: Social Studies of Science, Vol. 16 (1986), S. 309-317.
- YEUNG, Henry Wai-Chung, The Firm as Social Networks: An Organisational Perspective, in: Growth and Change, Vol. 36/3 (2005), S. 307-328.
- ZAGER, Michael, Music Production. For Producers, Composers, Arrangers, and Students, Lanham 2012.
- ZAGORSKI-THOMAS, Simon, The Musicology of Record Production, in: Twentieth-Century Music, Vol. 4/2 (2007), S. 189-207.
- ZAGORSKI-THOMAS, Simon, The stadium in your bedroom: functional staging, authenticity and the audience-led aesthetic in record production, in: Popular Music, Vol. 29/2 (2010), S. 251-266.
- ZAK, Albin J., The Poetics of Rock. Cutting Tracks, Making Records, University of California Press 2001.
- ZOLLO, Paul, Songwriters on Songwriting, Cambridge 1991/1997/2003.

4.2 Internet-Links

- A Mellotron History: <http://www.mellotron.com/history.htm>; 4.7.2015.
- Ableton Live:
http://www.thomann.de/de/ableton_live_9.htm?sid=140d720342001d47f94d696edd833c8a; 27.1.15.
- Acoustic Sciences Corporation: <http://www.acousticsciences.com/products/price-lists>; 4.7.2015.
- Auktion für eine DS00-Konsole von DiGiCo:
http://www.gearjunkies.com/product_info.php?products_id=12091; 29.7.2014, am 4.7.2015 nicht mehr aktuell.
- „Crisp“ : <http://www.beeradvocate.com/beer/profile/10607/62989/>,
<http://www.beeradvocate.com/beer/profile/3783/32532/>,
<http://www.amazon.de/gp/aw/cr/rR1VFDTV3Z9CID0>; 5.1.2016.

- Digital Performer: <http://www.motu.com/newsitems/digital-performer-does-windows>, https://www.motu.com/store_products/software/dp/; 27.1.15.
- Echo-Webpräsenz: <http://www.echopop.de/pop-partner>; 4.7.2015.
- Ensemble Modern: https://www.ensemble-modern.com/de/ensemble_modern/geschichte, 13.1.2015.
- Funkhaus Berlin: <http://www.nalepastrasse.de/>; 1.9.2014; Internetpräsenz deutlich verändert und leitet weiter auf <http://funkhausberlin.blogspot.de>; 19.1.2016.
- Gesetze im Internet: § 132a Mißbrauch von Titeln, Berufsbezeichnungen und Abzeichen, http://www.gesetze-im-internet.de/stgb/_132a.html; 4.7.2015.
- Gesetze im Internet: § 53 Vervielfältigung zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch, http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_53.html; 4.7.2015.
- Grammy-Chapters Nashville: <http://www.grammy365.com/chapters/nashville-chapter>; 4.7.2015.
- Grammy-Chapters New York: <http://www.grammy365.com/chapters/new-york-chapter>; 4.7.2015.
- Hammond-Orgeln Preisliste: <http://www.hammond.de/preisliste-mit-links.html>; 4.7.2015.
- Homepage des Merlin-Networks: <http://www.merlinnetwork.org/what-we-do>; 1.7.2014.
- Lavry-Produkte: <http://www.da-x.de/de/digitale-studiotechnik/wandler/l/manufacturer-lavry.html>; 26.4.2015.
- Live tables on housing market and house prices. Table 502: house prices from 1930, annual house price inflation, United Kingdom, from 1970; <https://www.gov.uk/government/statistical-data-sets/live-tables-on-housing-market-and-house-prices>; 4.7.2015.
- Logic-Pro: <https://itunes.apple.com/de/app/logic-pro-x/id634148309?mt=12>; 27.1.15.
- Media-Control-Charts „Jazz“ Deutschland: <http://www.jazzecho.de/charts/media-control-charts>; 5.7.2015.
- Millionendeal: Madonna verlässt Warner für Konzertveranstalter, Spiegel-Online v. 16.10.2007, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/millionendeal-madonna-verlaesst-warner-fuer-konzertveranstalter-a-511887.html>; 4.7.2015.
- Nationwide House Price Index, UK House Prices Since 1952: <http://www.nationwide.co.uk/about/house-price-index/download-data#xtab:uk-series>; 4.7.2015.
- Preisvorschläge für einen Steinway-Flügel B211: http://www.thomann.de/de/steinwaysons_b_211_5.htm?sid=6512a95eb783bfba8118fc

a0a5b5be05, 5.7.2015, <http://www.klavierhaus-labianca.de/index.php/angebote/125-steinway-sons-modell-b-211>; 29.7.2014, am 4.7.2015 nicht mehr aktuell,
<http://www.piano-mueller.de/aktuelles.html&id=87>; 29.7.2014, am 4.7.2015 nicht mehr aktuell.

Pro Tools: <http://www.avid.com/DE/products/pro-tools-software#Specifications>, 27.1.2015;
http://www.thomann.de/de/avid_pro_tools_10.htm?gclid=CO_JkoOztMMCFQjLtAodhhcAEg; 27.1.2015.

Pyramix: <http://www.merging.com/products/pyramix/masscore>,
<http://www.merging.com/products/pyramix/new-features>; 5.7.2015.

Reaper: www.reaper.fm; 5.7.2015.

Steinberg-Produkte: http://www.steinberg.net/de/products/cubase/warum_cubase.html,
http://www.steinberg.net/en/products/nuendo_range/nuendo/start.html; 5.7.2015.

Synchronisation bei Universal Music:

<http://www.umusicpub.com/#contentRequest=serviceSynch&contentLocation=&contentOptions=>; 6.5.2015.

Tascam M 700-Pult (Used): <http://tradingpost.sweetwater.com/92790-used-tascam-m-700>;
 29.7.2014, am 4.7.2015 nicht mehr aktuell.

The Hit-Equation: <http://scoreahit.com/TheHitEquation>; 12.7.2015.

The Making Of Nevermind: <http://www.rollingstone.com/music/news/how-nirvana-made-nevermind-20130305>; 4.7.2015.

Was ist ein KMU? http://ec.europa.eu/enterprise/policies/sme/facts-figures-analysis/sme-definition/index_de.htm; 5.7.2014, archiviert am 2.2.2015.

Waterfallmusic Norwegen: http://www.waterfallmusicpub.com/?page_id=1108, 17.5.2015.

Weiss: <http://www.weiss.ch>; 16.1.2015.

Westlake BBSM-12 Studio-Monitore User-Review: http://en.audiofanzine.com/passive-monitor/westlake/BBSM-12/user_reviews/r.101182.html; 4.7.2015.

Westlake Herstellerseite:

http://www.westlakeaudio.com/Speakers/Professional_Series/bbsm12.html; 4.7.2015.

5. Quellenverzeichnis

Datum	Studio	Bemerkung
8.3.2013	FSC	Jazz-Mixing-Session
9.3.2013	E	Drum-Recording
10.3.2013	E	Drum-Recording
11.3.2013	PI	Jazz-Mixing-Session
14.3.2013	FSC	Jazz-Mixing-Session
15.3.2013	FSC	Jazz-Mixing-Session
24.3.2013	M	Gitarrensessen
25.3.2013	TL	Layout/Arrangement-Session
25.4.2013	TL	Layout/Arrangement-Session
29.4.2013	TL	Layout/Arrangement-Session
8.5.2013	TL	Layout-Session
12.5.2013	E	Klavier-Session
3.9.2013	TL	Arrangement-Session
9.10.2013	H	Layout-Session
4.1.2014	P	Band-Recording
25.1.2014	P	Band-Recording
26.1.2014	P	Band-Recording
5.2.2014	M	Vokalsessen
10.2.2014	P	Band-Recording
11.2.2014	P	Band-Recording
1.3.2014	P	Band-Recording
10.3.2014	P	Band-Recording
15.4.2014	P	Band-Recording
2.6.2014	TL	Master-Session
4.11.2014	TL	Werbesongsessen
3.4.2015	P	Band-Recording

Tracknummer	Bezeichnung im Text, Kapitel	Bemerkungen
1	„Movie“, 2.5/6.4	Demo
2		Mix ungemastert
3		Mix gemastert
4	„Bird“, 2.5/6.4	Demo
5		Mix ungemastert
6		Mix gemastert
7	Werbesong Original, 3.2	
8	Werbesong „Elektro“	Layout
9	Werbesong „Jazz“	Layout
10	Werbesong „Klassik“/ „Filmmusik“	Layout
11	Werbesong „Barock“/ „sparkly“	Layout
12	Werbesong „Klassik-Pop“	Layout
13	Singer-Songwriter Song, 2.5/ 6.4	Vorproduktion

Anhang

6. Deskription

Legende zu den transkribierten Gesprächen:

... kurze Sprechpausen

[...] größere Auslassungen aufgrund mangelnder Relevanz

{...} unverständlich auf den Mitschnitten

(...) mittlere oder kürzere Arbeitsphasen, welche vorher bereits beschrieben wurden, hier z.B. fast immer das Schneiden, Verschieben und Gehörhören von zuvor eingespielten Parts, deren erneute Beschreibung redundant wäre

(M)... Songs oder klangliche Elemente werden gehört oder abgespielt, Gespräche laufen währenddessen ggf. weiter

(Text) Deskription der Geschehnisse während Unterhaltungen oder Arbeitsphasen

(X: ...) Einwürfe anderer Personen in längere Ausführungen eines Sprechenden

[Text] inhaltliche Ergänzungen zwecks besseren Verständnisses

Text besondere Betonung des Wortes durch den Sprechenden

6.1 Der Produzent als indirekt begrenzt dominierender Akteur

Der Versuch einer Terminvereinbarung mit Produzent Yves dokumentiert zugleich die notwendigerweise fragmentierte Arbeitsweise dieser Berufsgruppe und damit auch die fragmentierte Form der Feldforschung: Erst nach mehrfachen vergeblichen telefonischen und elektronischen Versuchen meinerseits – die Ursache erschloss sich mir später bei der Beobachtung – konnte der Kontakt mit ihm hergestellt werden, was letztlich auf dem Rückruf von seiner Ehefrau basierte, die mir den entscheidenden Tipp hinsichtlich einer günstigen Uhrzeit gab. Obwohl Yves dann bereits im ersten Telefonat seine Bereitschaft zur Kooperation erklärte, brauchte es zahlreiche Anläufe, bis ein Termin gefunden wurde. Oftmals verhinderte die Unsicherheit, an welchem Tag welche Session stattfinden würde, meine Anwesenheit, da das Verschieben meiner eigenen beruflichen Tätigkeit auf andere Tage zwar möglich gewesen wäre, aber das nur in begrenzter Wiederholbarkeit, was nötige Verschiebungen für spätere, definitiv stattfindende Sessions gegebenenfalls verhindert hätte. In der Regel fanden die terminlich diffusen Sessions, für die ich derartige Verschiebungen hätte vornehmen müssen, auch nicht in der geplanten Form statt; dieses Phänomen sollte sich später ebenfalls klären. In anderen Fällen kam das Angebot so kurzfristig, dass dessen Wahrnehmung nicht möglich

war. Es seien einige Beispiele genannt: Einmal kam die Offerte am Abend vorher für den bereits verplanten Nachmittag des Folgetages; ein anderes Mal teilte mir Yves telefonisch mit, dass ich in 90 Minuten bei einer Session dabei sein könnte, was angesichts der Anfahrtszeit von ca. 90 Minuten sowie meinen eigenen Terminen an diesem Tag nicht umzusetzen war. Grundsätzlich profitierte ich jedoch massiv von seinen Bemühungen, mir meine Studien zu ermöglichen, auch wenn er mir wegen der Aversion einiger seiner Künstler gegen meine Anwesenheit nur einige Sessions anbieten konnte. Dies lag aber auch daran, dass besonders Sessions mit anwesenden Künstlern für mich von Interesse waren. Einer von Yves' Hauptkunden, der Sänger und Songschreiber Hannes, der in einer international seit Dekaden erfolgreichen Band mit Vertrag bei einem der weltweit größten Plattenlabels tätig ist, war zwar fast täglich Gast im Studio, sprach sich indes gegen meine Anwesenheit aus, so dass ich hauptsächlich bei den zu diesem Zeitpunkt eher sporadischer arbeitenden Projekten anwesend war. Sowohl die Erzeugnisse der Sessions mit genanntem Sänger als auch die Arbeitsweise mit ihm wurden aber von Yves immer wieder thematisiert. Zudem erklärt dies, warum die Sessions in diesem Studio meistens erst gegen Mittag oder Nachmittag begannen: Der Morgen und/oder Vormittag war meistens für Hannes reserviert, der mir dann auch ab und zu aus dem Studio entgegenkam.

Das erste persönliche Treffen erfolgt am 25.3.2013, eine kleinere Session ohne Künstler, gedacht zum Kennenlernen, von 15-19 Uhr. Yves sagte mir, dass bis 15 Uhr Hannes mit ihm arbeiten würde. Das Studio liegt in Berlin-Zehlendorf, ca. zehn Minuten zu Fuß von einem S-Bahnhof entfernt, im Keller eines Mehrfamilienhauses. Ich passiere auf dem Weg zum Studio großzügig angelegte Gärten um große bis riesige Ein- und Mehrfamilienhäuser, bei denen ich manchmal auf die Klingelschilder schaue, ob tatsächlich nur eine Partei in diesen Häusern wohnt. Die Straßen sind mit altem Kopfsteinpflaster ausgelegt, die maximale Geschwindigkeit ist 30 km/h und durch die wenigen Passanten, primär elegant gekleidete Personen über 40 und oftmals mit Hund, die auch meistens freundlich grüßen, entsteht eine gewisse dörfliche Atmosphäre. Ich komme etwas zu früh gegen 14.45 Uhr bei der genannten Adresse an und entscheide mich dafür, noch ein wenig zu warten. Immerhin hatte Yves darauf hingewiesen, dass er bis 15 Uhr mit Hannes arbeiten würde. Nach etwa fünf Minuten öffnet Yves, ein mittelgroßer Mann Ende 40, Anfang 50 mit dichten, grauen Haaren und freundlichem Gesicht, die Eingangstür und ruft mir zu, dass ich ruhig hereinkommen könne. Ich entgegne, dass ich doch etwas zu früh sei, woraufhin Yves abwinkt, dies mache nichts. Ich gehe durch den kleinen Garten zur Tür und wir schütteln uns die Hände. Er schickt mich die Treppe zum Keller hinab in einen links abgehenden, langen Gang, von welchem diverse Türen abgehen. Auf ei-

nem kleinen Tisch im Gang vor der ersten Tür rechts liegen verschiedene CDs, an denen Yves offenbar mitgearbeitet hat. Hinter der Tür befindet sich eine Wand, an der per Wandhalterungen zahlreiche akustische, halb-akustische und elektrische Gitarren hängen. Dahinter links ist eine Tür, welche, wie ich später herausfinde, zum Badezimmer führt, weiter geradeaus sind Hauswirtschaftsräume für die Waschmaschine, Werkzeug etc. Yves dirigiert mich durch den Gang: „Erste Tür links!“ Als er hinter mir auf der rechten Seite eine Tür öffnet und ruft: „Hier rein!“, drehe ich mich etwas irritiert um, was Yves lachend kommentiert: „Ah, ich meine rechts!“

Das Studio selbst ist ein relativ kleiner Raum von ca. 14 bis 16 qm² und verfügt über keine gesonderte Gesangskabine, eine Besonderheit gegenüber allen anderen von mir bisher besuchten Studios. Von der Tür aus gesehen auf der rechten Seite befindet sich Yves' Arbeitsplatz: Zwei Computerbildschirme und diverse Hardware-Controller auf einem Schreibtisch, links und rechts davon das Outboard, wobei die linke Stapelung mit Kopfhörerverstärkern ebenso wie die halbrechte leicht angeschrägt nahezu horizontal angeordnet ist, was deren Bedienung erleichtert. Der ganz rechte Stapel ist klassisch vertikal aufgebaut und auf diesem samt einem zweiten Rack ruht ein analoges Mischpult, durch welches alle Signale laufen, wenn man den ausschlagenden Pegeln Glauben schenken darf. Halb-rechts hinter Yves' Sitzplatz stehen sein Gitarren-Effektgerät und ein Halter für die gerade genutzte Gitarre, links vom Effektgerät (aber immer noch rechts vom Sitzplatz) ist das dazugehörige Fußpedal für das An- und Abschalten der verschiedenen Gitarreneffekte. Hinter dem Schreibtisch befinden sich links und rechts auf jeder Seite zwei Boxen: einmal Nahfeld-Monitorboxen auf Stativen aus Holz, damit sie genau auf der richtigen Höhe und korrekt ausgerichtet für den sweet-spot sind, d.h. die übliche Sitz- und Hörposition des davor Arbeitenden kreuzend, so dass ein gleichseitiges Dreieck entsteht, und zudem zusätzlich in der Wand eingelassene größere Boxen zur Überprüfung der Klangcharakteristik auf einem anderen Abhörsystem.⁸⁰⁸ Etwa halb-links hinter Yves steht ein 88-Tasten Masterkeyboard von Roland, ein Fantom-X, auf Rollen, welches via MIDI-Kabel mit dem Rechensystem verbunden ist. Wie bei fast allen besuchten Studios ist der Boden in der Mitte des Studios, d.h. dort, wo der Produzent maßgeblich zwischen den verschiedenen Arbeitsstationen mit seinem Bürostuhl hin- und herrollt, mit Holzfußboden ausgelegt, welcher meistens, so auch hier, deutliche Abnutzungerscheinungen aufweist. Sinn des Ganzen ist einmal die Verlegung von Kabeln unterhalb sowie die höhere Widerstandsfähigkeit von Holz gegenüber normalen Teppichen.

⁸⁰⁸ Beim Mischen und Mastern würde sonst die Gefahr bestehen, nur für die in hinsichtlich der Frequenzbereiche nahezu ausbalancierten Boxen zu mischen, denn deren Klangqualitäten stimmen nicht mit jenen Abspielgeräten überein, welche vor allem von Hörern zu diesem Zweck genutzt werden.

Auf der linken Seite der Tür steht als erstes ein Mac als Rechensystem, der mit Logic ausgestattet ist. Die Maschine wird von einem Gehäuse mit Glastür eingerahmt, welches bei Bedarf verschlossen werden kann, um die Nebengeräusche zu minimieren, etwa bei Gesangsaufnahmen. Daneben befindet sich eine Sitzgelegenheit mit einem kleinen Tisch, an der Decke hängt die Führung für einen Vorhang, wodurch besagte Sitzgelegenheit zu einer relativ abgeschlossenen Kabine zugezogen werden kann, was Yves' Ersatz für einen gesonderten Raum ist. In der hintersten linken Ecke stehen ein offenbar ausrangierter Outboard-Turm, weil die meisten dieser Geräte inzwischen als Software erhältlich sind, sowie ein Stapel alter Keyboards. Oben auf dem Outboard-Turm sind ein Wasserkocher und einige Kleinigkeiten zu essen platziert, damit man nicht für die leiblichen Bedürfnisse das Studio verlassen muss. Meine Sitzposition bei Arbeiten mit einem Künstler wäre in besagter Ecke zwischen dem Outboard und den ausrangierten Keyboards. Yves hatte mir beim ersten Telefonat schon beschrieben, dass meine Anwesenheit manchmal schon allein aus Platzgründen problematisch sein könnte und bei der Nähe meines potentiellen Sitzplatzes zur Position des Sängers/Künstlers werden deren Bedenken gegen meine Anwesenheit plausibel: Wenn man nur mit 30 bis 50 cm Abstand zueinander sitzt, ist die räumliche Situation nicht ganz optimal, was sich aufgrund der unvermeidbaren Wahrnehmung meiner Person auch auf den Kreativprozess auswirken könnte. Zumindest die Dimension einer möglichst wenig störenden und unauffälligen Beobachterposition⁸⁰⁹ ist in dieser räumlichen Situation keinesfalls gegeben, wodurch lediglich die Option einer Partizipation und Immersion in die stattfindenden Prozesse eine Option zur Erhaltung des Feldzugangs sowie der – ironischerweise – kleineren Verzerrung der Abläufe zu sein schien. An den Wänden links und rechts von Yves' Arbeitsplatz hängen Absorber, d.h. Materialien, welche die Teflexionen von den Wänden minimieren sollen; den gleichen Zweck erfüllen auch die Strukturen in der Deckenisolation direkt über dem Gesangsplatz. Weiterhin stehen im Studio verteilt ca. fünf kleine Salzkristall-Lampen, welche für ein warmes und gedämpftes Licht sorgen, was zu einer tageszeitunabhängigen, sehr entspannten Atmosphäre führt. Gleichzeitig erzeugen diese aber auch wegen der orange-roten Beleuchtung konstant eine abendliche Stimmung, wodurch sowohl die Künstler als auch ich angesichts unserer mitunter recht langen passiven Phasen zuweilen sehr mit unserer Müdigkeit zu kämpfen hatten.

Obwohl Yves leicht angeschlagen zu sein scheint, er hustet mehrfach und sitzt auf einem etwas eigenartig aussehenden Stuhl ohne Lehne⁸¹⁰, kommen wir sofort ins Gespräch über die

⁸⁰⁹ Als Beobachter verzerrt man immer, aber bestimmte räumliche Situationen verstärken, wie hier, den Effekt.

⁸¹⁰ Später erklärt B. mir, dass er sich durch das permanente Sitzen offenbar einen Nerv in seinem linken Bein eingeklemmt habe und ich daher momentan in den Genuss des „Chef-Sessels“ komme.

Materie und er hat – was für mich ein großes Glück ist – viel Spaß daran, mir die verschiedenen Projekte und Songs vorzustellen, an denen er gegenwärtig arbeitet. Bereits während unserer Telefonate hatte ich ihm grob erklärt, worin mein wissenschaftliches Vorhaben besteht und was mich besonders interessiert, d.h., dass es um die Rolle des Produzenten geht, was dieser tut, wie er es tut, wie mit Künstlern gearbeitet wird etc. Durch unseren Mailkontakt waren mir drei der Künstler, mit denen Yves zur Zeit arbeitet, bereits bekannt; momentan geht es um die Promotion eines Titels von Tills Band. Der Plan für den Song sei, ihn zu einem Sommer-Party-Hit zu machen und zu diesem Zweck wollen der Bandleader Till und er nun eine DJ-Bestückung vornehmen, wozu jetzt das Design des Covers geplant wird:

„Das soll Aufmerksamkeit erregen, die DJs vor den Kopf stoßen, damit sie nicht weiterblättern, wir machen jetzt nämlich eine DJ-Bestückung; das soll ein Sommerhit werden, total kommerziell halt.“

Die CD-Covervorschläge reichen von bläulichem Wasser (vergleichbar mit dem Bild von Nirvanas „Nevermind“) mit verschiedenen Schriftarten des Titels „Nordsee“ bis hin zu einem Palmenstrand, offenbar ein Bild der Karibik, mit besagten Schriftzügen darüber. Der ursprüngliche Titel war auch „Bring mich zurück zur Nordsee“ bzw. „Bring mich zur Nordsee“, was aber von Yves und Till als zu lang und nicht griffig genug empfunden wurde, daher nun der kurze Name. Yves fragt mich nach meiner Meinung und ich bestätige ihm, dass mich die Kombination von Palmenstrand und dem Titel „Nordsee“ zumindest irritiert, woraufhin er nur grinst und sagt, dass das genau so sein solle und dieses seiner Meinung nach auch das bessere Cover von allen Vorschläge wäre.

Ich frage Yves, ob ich mein Diktiergerät mitlaufen lassen kann, weil ich mich dadurch besser auf die Gespräche konzentrieren kann und nicht permanent alles aufschreiben muss, was Yves mir umstandslos gestattet. Als nächstes habe ich das Privileg, einen Song des kommenden Albums des Künstlers Hannes vom Vormittag zu hören, an welchem dieser mit Yves gearbeitet hat. Nachdem Yves mir diesen Song vorstellt erzählt er, dass das neue Album vom „Sound“ her in eine andere, neue Richtung gehen soll: „Den hab’ ich mit Hannes zusammen geschrieben und muss jetzt die Gitarre nochmal einspielen, da ist dann die Frage, was besser klingt – mit verschiedenen Rhythmen oder in welcher Lage der Akkord gegriffen wird.“ Yves lädt das Projekt und loopt die fragliche Stelle, spielt verschiedene Varianten mit – in hoher Lage, verschiedene Umkehrungen bzw. Voicings –, bis er sich für eine entschieden hat: Der Akkord wird in höherer Lage als Barré-Akkord gespielt und nicht als offener Klang des Griffes mit Leersaiten: „Das gehe ich mit Hannes dann morgen durch. Der Song ist so eine Hommage an oder auch Persiflage von Pink Floyd.“

Ich nutze die Gelegenheit und frage nach, aufgrund der Dichte der Informationen des daraufhin stattfindenden Gesprächs wechsele ich an dieser Stelle zur Dialogform. Aktivitäten sind in Klammern angegeben und beschrieben. Wenn Yves mit mir redet, dreht er sich mit seinem Stuhl oder schaut über seine Schulter zu mir nach hinten, zum Starten der Aufnahmen muss er dann kurz nach links greifen, um die entsprechende Tastenkombination zu drücken. Yves (**Y:**) = Produzent, Roland (**R:**) = Daten erhebender Forscher.

Y: Da ich Hannes jetzt meinen gesamten Vormittag geopfert habe, werde ich jetzt weiter-schreiten! (beide lachen)

R: Und ihr habt das jetzt zusammen geschrieben, die ganze Nummer? Und er kam jetzt an mit Akkorden oder wie?

5 **Y:** Nö, das machen wa zusammen. Also wie ham wa n die geschrieben, eigentlich? Die Nummer... ham wa zusammen, ich hab' mich mit ner Akustikgitarre hingesetzt und er hat irgendwie gesungen und gesagt: „Oh, geil, super! Gute Harmonie, super!“, weißt du, irgend-wie dis und da... und dann suchen wa uns das zusammen raus und dann ham wa den Song; also da sind wir jetzt am Überarbeiten. Wir machen auch so Songs, wo wir ganz schnell arbe-
10 ten, wir haben – das hab' ich mal gemacht, da ham wir gesagt: „Okay, jeweils einen Song in einer Stunde mit Text!“. Also ham wa uns hier hingesetzt und vier Songs in vier Stunden ge-macht (ich lache ungläubig), also wirklich, also mit Text schreiben und er sitzt da (zeigt auf meine Sitzposition, schaut umher und nimmt grübelnd die Hand vor den Mund, um den Pro-zess zu imitieren) und: „Okay, oh, äh, wo können wir Text nehmen, woah, scheiße, okay!“,
15 guckt rum und ich mach' Harmonien. Während der Harmonien sozusagen, wenn wir die fest-gelegt haben, ob das cool ist, dann nehme ich auf, mach' parallel Schlagzeug und Drums und Bass einspielen und so was, dann schreibt er nen Text, Gesangsmelodie und dann nimmt er den Gesang auf und dann ist die Stunde vorbei. Dann kommt der nächste Song (lachen beide).

R: Nahhhh, das ist schon ein harter Rhythmus so!

20 **Y:** Mhmh! Wie haben wir das genannt? Power... Power-, äh, Recording haben wa's genannt. „Power-Composing“!

R: Und das hält? Also wenn man dann auch ne Woche später, wart ihr denn immer noch zu-frieden? Oder...

Y: Geil! Alle absoluter Hammer! (**R:** Oh!?) Also wir haben echt super Sachen gemacht! Also
25 ich weiß gar nicht, welchen Song haben wir denn gemacht... also z.B. hier der eine... der ist da... da entstanden...

R: Ich mein', wenn das funktioniert und ihr das auf Knopfdruck könnt, ist ja Luxus!

Y: Ja, das mach ich z.B. mit Sina[Sängerin eines anderen Projekts] auch total, geht auch absolut super! (Yves dreht sich zum rechten Monitor um, sucht nach einem Projekt, welches noch keinen Titel hat außer dem Datum der Entstehung, spricht zu sich selbst) 8.6.12, war das der? 18.? Ich überlege gerade, welcher dis – ... (spielt das Projekt an) nee, halt. (spielt ein anderes Projekt an) Nee, das war 29.5. ... ah ja, ich glaube dis war die. (spielt einen Song vor)... Ah ja, dis ist z.B. in einer Stunde entstanden! (Wir hören uns das Intro und die erste Strophe samt Refrain an, Yves bricht nach dem ersten Refrain ab) Und so weiter!

35 **R:** Mh, okay! (**Y:** Ja.) In einer Stunde?

Y: Das ist dann aber auch, wie gesagt, Power-Arbeit! Also wie gesagt, Power-Composing ist wie Power-Dating, (beide lachen) Power-Dating kennste, also da machen wir jetzt, (ich lache los) [haben wir das] Power-Composing genannt! (Yves lacht mit)

R: Also ich kenn's auch nur vom Namen, das Power[oder Speed?]-Dating, also ich hab' das –

40 **Y:** Ja, ich auch. Das hat mir Hannes erzählt. Und da meinte ich: „Was ist denn Power-Dating? Das ist ja geil! Dann nennen wir es Power-Composing!“ (**R:** Okay.) Naja, es gibt noch andere sehr schöne Stücke, die wir gemacht haben, die sind aber, da haben wir schon bisschen mehr reingesteckt, also z.B. der ist auch toll der Song, ich geh mal so mitten rein (**R:** Mh!), auch wunderschön. (spielt Projekt ab, wir hören Strophe, Refrain, insgesamt drei Minuten, obwohl 45 Yves weiter hinten in den Song gesprungen ist, Song baut sich graduell von eher schwebenden Klängen hin zu einem vollständigen Beat, in Form von Attacks der Instrumente, z.B. Gitarre, dann Percussion, dann pulsende Flächen, auf) Naja, ist bisschen abgefahrener als SY, [Name der Band von Hannes] halt jetzt wie man sie kennt.

R: Mhmh, aber ich find' das spannend, äh, äh, äh, weil das, das was du vorhin meintest, dass 50 du nicht so ein Hi-Hat-Fan bist und trotzdem pulst immer irgendwas.

Y: Jaja, das sind dann z.B. Gitarren, die ich dann so mit diesem Vibrato-Effekt, wuwuwuwuwab!, so durchgehen oder so. Ich meine, bei ihm [Hannes], er will immer Hi-Hats haben, da streiten wir uns dann drüber (ich lache), jeden zweiten Song kriegt er seine, jeder zweite keine, also...(Yves lacht)

55 **R:** Okay. Aber d.h., du hast eigentlich gar nicht so ein Problem mit diesem 16tel-Feeling, sondern mit diesem, mit dem Sound oder wie?

Y: Boah, ja ich, also wie – Ja ich denke mal, ich empfind' das als totale Herausforderung, also *mein Ding momentan* – ich kann Dir ja mal kurz noch ne andere Sache zeigen, was ich z.B. jetzt mache ist eigentlich: Versuchen mit ner Bass-Drum... Bass und Gesang erst mal schon 60 nen Groove hinzukriegen mit einer Figur. Also egal ob Gitarre, Sequenzer oder sonst was (**R:** Mh.), also aus diesen, also einfach Bass-Drum, Bass plus ein Instrument und Gesang ein Ding

zu machen, was Dich eigentlich befriedigt beim Hören. Alles andere, was du dazu machst, kannst du machen, was du willst, wird immer passen halt. (**R:** Mhmh!) Und das ist das Schwierigste! Und ich hör‘ den SY-Sound so wie, wie wir’s hier machen, hör‘ ich ihn nicht.

65 Hannes will das total gerne, ich bin weiter am Forschen und sage ihm sozusagen, äh, äh, ich habe ne Idee, aber die kann ich noch nicht so richtig – weil ich will seine, seine Idee, sein Gefühl unterbringen. Weißte, ich bin ein reiner, ich bin auch ein Gefühls-Produzent, also ich gehe nur nach Gefühl. Also ich gucke mir die Sängerin oder Sänger an und schaue, wie ich, was ich geben kann, damit ich genau das aus den[en] raushole wiederum, was ich für den

70 Song brauche, was die selber gar nicht machen können zum Teil, weil se irgendwie... das ist immer so Zuarbeit, d.h. also, wir machen n Song dann schnell, dann bau ich die Harmonien so weiter, dann bau ich den Song richtig geil aus’m Groove, dass es auf einmal richtig cool groovt, dann singen die Leute alle nochmal auf den richtigen, geilen Groove, wo ich mir vorstellen kann: „Aha, da will er mit dem Gesang hin!“ oder: „Das wollte sie machen!“ oder er,

75 wie auch immer. (**R:** Mh!) Und dann, ähm, arrangier‘ ich das so, dass der Groove halt in sich auf das Feeling passt und dann singt halt der Gesang nochmal rauf, der Sänger oder die Sängerin halt, und dann kann ich wiederum nochmal das überarbeiten, nachdem wir das sozusagen richtig geil gemacht haben, dann kann ich in die Feinheiten gehen und das mach ich z.B. gerade bei einem Song, hier [Songtitel], ich kann den ja kurz mal anspielen, das ist die Original-

80 nalversion, die spiel‘ ich mal kurz, dass du mal hörst, wie der Song (spielt Projekt an)... Das ist z.B. auch ein ein-Stunden-Song hier. (durchgeachtelte Gitarre, Gesang, Synth-Pads darunter, dann Four-to-the-Floor-Beat, Akustik-Gitarre) Ne? So ist der [im] Original (**R:** Okay.), wie wa das gemacht haben und jetzt, jetzt gibt’s schon zwei, drei Versionen davon, die ziemlich, äh, die sind so ziemlich fett und bla, das eine ist in [Stadtname] aufgenommen worden,

85 in so nem Superstudio, wo da auch Britney Spears aufnimmt, also so n Mega-Ding... Das find‘ ich irgendwie alles scheiße (ich lache), das ist jetzt so ne Herausforderung, wie kann ich jetzt – (reagiert auf mein Lachen) nee wirklich, weil das klingt grauenhaft (ich lache immer noch)! Also ich war nicht dabei, nicht nur deswegen, ich weiß das nicht, aber es war, die haben da, ich weiß das nicht, was die da gemacht haben, ich hab‘ keine Ahnung, also es klingt,

90 weil das sollte halt so ein Band-Ding werden und es klingt nur komprimiert und so (**R:** Mh!). Und jetzt hab‘ ich, äh, die Herausforderung, diesen Song so zu machen, dass ich denke – Das hab‘ ich ihm [Hannes] auch gesagt, das ist jetzt mein Hobby, ich will jetzt den neuen SY-Sound kreieren und er so: „Ah, Gott, das dauert doch so lange, das dauert schon ein halbes Jahr!“, ich mein‘, ja, für andere Künstler brauch ich drei Jahre, also – und die Zeit nehme ich

95 mir auch, also für Sina (**R:** Mh.) da kommt jetzt das Jahr, wo ich denke, jetzt werde ich den Sound finden für sie und denn ham wa irgendwie was cooles irgendwie am Start.

R: Wie alt ist sie eigentlich?

Y: Sie ist 27 jetzt... Und, ähm, die will ich halt involvieren in paar Sachen halt auch, aber ihren eigenen Style, wir haben ja irgendwie schon 15 Songs geschrieben, den müssen wa halt
100 so arrangieren, dass es halt n – also *mein* Ding ist immer einen ganz eigenen Sound, auch für Tills Band [anderes Produzenten-Projekt von Yves] mach ich eigentlich nen eigenen Sound halt, also dass das wirklich eigen klingt. Dass es so für Tills Band klingt (**R:** Mh.) wie nich andere Produktionen halt momentan. Klar, natürlich angelehnt an dann irgendwelche Dance-Sachen oder so, aber nicht dass es diesem Sound entspricht, dem man: „Jaja, jetzt ist, ah okay,
105 die Atzen gibt's nicht mehr, jetzt mach ich mal die Atzen!“ (**R:** Ach so! Mh!) oder so was; Ich versuch' halt, den eigenen Sound halt zu machen. Und das mach ich auch bei Hannes. Jetzt hab ich Tills Stimme, klingt natürlich jetzt ziemlich grauenhaft, weil ich hab' die jetzt runtergetuned um zwölf Schritte, weil ich einfach jetzt so ein tiefes Feeling wollte, das wird er mir jetzt irgendwie in den nächsten Tagen neu singen. Aber dass du jetzt einfach mal hörst, was
110 diese Herausforderung ist. ... Aha, jetzt macht er dann gleich den hier...(startet Projekt, nach einer kleinen Weile setzt die Musik stotternd aus) Ach fuck, dieses Teil ey, immer ist die Festplatte zu langsam... (Musik wird erneut gestartet, Song klingt völlig anders, wesentlich mehr elektronische Elemente, Pads, keine Gitarren mehr, Stimme mit Effekten stark verfremdet) Ja gut, die {unverständlich} würde jetzt noch kommen, aber ich hab' halt versucht, die
115 sen Anfang so zu gestalten, dass der halt wirklich so mit simpelsten Mitteln, also wirklich nur dieses (macht erneut Projekt an, es ist nur Schlagzeugpattern und ein Synth plus Bass)... Das ist gar nicht so einfach, ich hab' da tierisch lange dran rumgebastelt an diesem einen – (unterbricht seinen Satz, damit man den Strophenrhythmus hört)

R: Mh, ja klar!

120 **Y:** Das klingt total simpel, also das klingt so, als wenn man, naja das könnte man in ner halben Stunde machen, ich hab' da bestimmt dreißig Stunden dran gesessen, damit das – tausend Bass-Drums gehabt, Bässe, Bass-Sounds, weil das muss alles zusammenpassen halt, ne, und einfach nur dieses (hört auf den sich verzahnenden Rhythmus der Perkussion und des Synths); Das halt einfach mit dem Gesang (**R:** Ja, genau.), dass ich den ne Oktave tiefer mache halt,
125 ne? Und dann kommen halt diese Brooob-Effekte (zusätzlicher Bass-Synth) rein halt. (...) Das muss halt nur alles zusammenpassen halt und das ist aber totale Kacke (lacht), da sitzte tierisch lange dran, weil dis kostet halt Zeit, ne?

R: Das kostet ewig! (**Y:** Ja!) [...]

Y: Ja ja, so sieht's nämlich aus!

130 **R:** Das ist dann dieses berühmte: „Ja, das Alte kenn' ich, das find ich besser!“ – [...] Das ist so... ganz bitter!

Y: Das ist aber... Das ist immer so!

R: Demo-Chasing nennt man das, glaub' ich? Dass man... es gibt irgendne Version irgendwie, die rotzte mal schnell raus und dann hat er sich tierisch dran gewöhnt (**Y:** Jaja!): „Das
135 find ich super so!“ – „Ja, das ist aber nicht super!“ Boah...!

Y: Jaja, (Yves steht auf und macht sich heißes Wasser für einen Tee, der Wasserkocher blubbert vor sich hin) also dis, dis kenn' ich bei Hannes tausend Mal. Also wenn ich hier spiel' und irgendwie total geil drauf, deswegen spiel' ich so was, wart' ich immer ab so zwei, drei Tage, ehe ich mir das selber so immer mit Abstand [an]höre und dann denk' ich: „Okay, jetzt
140 kann ich's vorspielen!“ oder jetzt auch nicht, halt. Und dann weiß ich schon genau bei seinem Gesicht so, ich sag': „Oh Gott, sag nichts! Okay, ich mach' n nächsten Song [an]!“ (lachen beide) So. Jetzt kommt was Feines, was ich ganz kurz machen muss (**R:** Mhmh!). Da freuen sich alle drüber, das ist Tills Band (ich lache, weil Yves mir schon Videos von der Band geschickt hatte und mir die Musik daher geläufig ist), aber diesmal ist es – (Yves muss auch
145 loslachen) Also wir haben jetzt diesen, diesen Sommersong, der soll ja jetzt nun rauskommen, da soll ne ganze CD im Juni rauskommen, also, ähm, ich weiß nicht, hast du [Songname] gehört von Tills Band, diesen Song z.B.?

R: Also ick bin, äh, natürlich, gestehe ich, über den Bikini-Song gestolpert und dacht' so... (ich gucke irritiert und lache)

150 **Y:** Ach so, [Songname], ah ja okay, (**R:** Ja...) [Songname] ist natürlich, ja...(lacht) [...] Na wir haben z.B. einen Song gemacht, [Songname], da haben wa nen Preis mit gewonnen schon irgendwie so bei so nem komischen Alpen-Grand-Prix. Das ist – ich kann den ganz kurz mal anspielen, damit du mal hörst was ich meine mit so „eigenem Sound“ auch, ja? (**R:** Mhmh!) Also es ist hier... (Projekt wird angespielt, nach einmal Strophe-Refrain bricht Yves ab) Ja
155 und so weiter, ich mach mal n bisschen weiter hinter, das wird noch bisschen anders so. (spielt den Part nach dem zweiten Refrain und den finalen Refrain vor) Ja, das ist für mich halt so NDW oder eher Neuer Deutscher Schlager, Neue Deutsche Welle, wie auch immer (**R:** Mh!); Überhaupt nicht meine Musik, also ganz und gar nicht, würde ich niemals freiwillig hören.

160 **R:** Aber du kannst sie produzieren, ja?

Y: Aber ich kann – ich mag Till gern, ich find' halt den Charme in seiner Stimme total toll (**R:** Aha...); Er ist für mich kein guter Sänger, also überhaupt nicht zu vergleichen jetzt mit

Hannes, mit Sina oder so was, also ganz und gar nicht. Aber er hat nen Charme in der Stimme, ich finde, er schreibt total witzige, charmante Texte (inzwischen ist das Wasser für den Tee fertig; Yves steht auf, brüht sich eine große Tasse auf und geht wieder zu seinem Arbeitsplatz; der Tee wird auf dem Gitarren-Rack abgestellt), also auch hier (**R:** Mhmh!) sind dis, dis is‘ irgendwie so nen Liebes- ganz normaler kack Schlagertext, den man kennt, aber auf ne – die Verpackung ist halt total nett. Also wie er das macht, ist ein ganz eigener Stil, was total süß [ist] halt irgendwie. Also ich mag das total gerne und deshalb kann ich mich da auch reinversetzen und so was (**R:** Mh.) machen. Ich hab’ auch für den Sound, hab’ ich auch drei Jahre gebraucht, ne?

R: Hast du, äh, war das jetzt schon ne korrigierte Version [die wir gehört haben], oder – also, Melodyne und so oder [...] Auto-Tune lassen grüßen?

Y: Hab ich das hier gemacht schon? Also ich –

175 **R:** Das ist nur aus Interesse –

Y: Bestimmt, ja, das hab’ ich schon gemacht, ja, ja. Also hier auf jeden Fall. Also ich meine, er singt – normalerweise kann er jetzt auch gerade singen, das ist nicht das Riesenproblem, aber... die Rhythmik und natürlich die Phrasierung, wie jetzt z.B. Hannes oder Sina singen, das ist, da liegen, das wird er auch nie erreichen. Aber... das ist, braucht er auch nicht! Das ist halt so seine... Die Sache, dann gibt’s hier noch so nen anderen Song z.B., da haben wir auch nen Preis mit gewonnen, das Ding hier. (spielt einen anderen Song von Till an) ... Das ist auch wieder (Tango-Rhythmik, Akkordeon, recht eingängig klingend; ich lache deswegen, inhaltlich geht es um einen nicht mehr so jungen Mann, der ordentlich feiern war und sich „wie früher“ fühlen wollte) Ja. (Yves lacht) Und jeder Ältere kann sich da gut reinversetzen und denkt: „Ah geil, jetzt woll’n wir da ein bisschen Rock’n’Roll“ und –

R: Hm, die Melodien sind auch so, dass man die sofort mitsingen kann, ne?

Y: Ja.

Während der Session kommt Yves’ Frau herein und bittet ihn darum, ein größeres Paket zu holen, welches im Haus gegenüber abgegeben worden sei. Er verweist aber darauf, dass er gerade arbeite und nicht weg könne. Da ich bei diesem Gespräch nur ca. einen halben Meter entfernt sitze, biete ich meine Hilfe an. Yves gibt uns seinen Instrumentenwagen, einen kleinen Holzwagen auf Rollen, den er aus dem Werkzeugraum holt, und so schiebe ich hinter Yves’ Frau einen Wagen über die Kopfsteinpflasterstraße, um das Paket zu holen. Es erweist sich zwar als sperrig, aber sehr leicht und zum Glück ist das Haus gegenüber nahezu ebenerdig. Nachdem ich das Paket dann vor Yves’ Wohnung im oberen Teil des Hauses abgestellt

habe, gehe ich wieder nach unten in den Keller und treffe erneut auf Yves' Frau. Ihre Nachfrage zu meinem Forschungsthema beantworte ich mit einer groben Darstellung des Vorhabens, d.h. die Untersuchung der Rolle, Funktion und Relevanz des Produzenten. Sie schaut mich an und bringt ihre Meinung auf den Punkt: „Völlig klar, der Produzent macht so viel, wenn ich an die eine junge Band denke, was wir denen aus der Nase ziehen mussten! Die meinten immer, sie wüssten, was sie wollen, aber das war dann gar nicht so!“

Im Gegenzug frage ich, ob es nicht wegen der Lautstärke Probleme gibt, wenn im Haus ein Studio betrieben wird. Yves' Frau erklärt mir, dass das Haus in Familienbesitz sei, was die komplette Kellernutzung durch die beiden erklärt. Über dem Studio von Yves hätte zudem eine nahe Verwandte ihre Wohnung, was nächtliches Arbeiten bis zu einer gewissen Lautstärke ermöglichen würde. Yves und seine Familie wohnten schon seit seiner Kindheit hier, einer der Räume des Kellers wäre der Probenraum für Yves' erste Band gewesen, es steht sogar noch deren Name an der Tür.

Als ich wieder in das Studio zurückkomme, arbeitet Yves gerade an einem neuen Projekt für Tills Band. Auf meine Nachfrage hin erläutert er das Vorhaben:

Y: Ich versuch' den so einigermaßen, also dass der halt – Also ich hab' so ne Version gemacht, die klingt halt sehr elektronisch. Und dann der, äh, Stadion-DJ meint: „Ja ok, ist super!“, aber er würde lieber, also er selber steht mehr auf Rock und er würde auch sagen, viele Fans würden auch auf Rock stehen halt. Obwohl die Fans, die haben den Song schon sozusagen angenommen, die fanden den auch schon total gut, also der Fanclub. Aber die werden halt jetzt... versuch' ich, den trotzdem bisschen rockiger zu gestalten, halt, ja? (**R:** Okay!) So. (**M:**)... Okay. (Yves muted den Vokaltrack, erst mal nur elektronische Elemente, loopt ein Element) Also das klingt natürlich noch elektronisch, aber... (lässt den Track bis zum Refrain durchlaufen und sucht offenbar nach Platz für zusätzliche Elemente oder Optionen für das Verändern von vorhandenen Elementen, redet dabei mit sich) Ja... So, jetzt schauen wir mal... (schaltet zwischen Synth- und Gitarren-Elementen um, dann wieder alle Spuren an, Spuren in verschiedenen Kombinationen) Das ist immer so ne Macke von Logic, dass der, wenn man auf der Eins startet, das Timing falsch ist in so ner Sequenz. Kennst du das?

R: Äh, ja, ich hab' das bei Reaper, aber das ist bei mir n Plug-in-Problem. (**Y:** Ach so.) Bei mir macht das ein bestimmtes Plug-in immer nur.

Y: Ja, das ist jetzt hier bei ganz vielen so. Also das ist jetzt hier wahrscheinlich Omnisphere und wahrscheinlich auch bei anderen Sachen auch... Deshalb, das war beim Timing durcheinander (**R:** Ja, ah ja.)[offenbar hat Yves beim Gegenhören soeben das Timing kontrolliert], dis hatte ich wieder vergessen, das muss ich – okay, alles klar, jetzt müsste alles stimmen.

(M)... (kontrolliert nochmal die Tracks auf Richtigkeit) ... Hmhm! Na da versuch' ich jetzt mal vom Groove aufzubauen, da hab' ich mehrere Sachen und gucke jetzt, dass das zum Gesang groovt. (Schaltet Gesang zum Rest der Spuren hinzu) Da würd' ich jetzt so ne Betonung
 210 mal reinversuchen. (M)... (Schaltet die Gitarre solo) Hmhm! (...) Hier achtelt's schon mal, okay... Da kann ich eigentlich auch Viertel schneiden, das ist noch besser... (Off-Beat-Gitarre mit upstrokes) Jetzt versuch' ich, diese „und“-Dinger ganz kurz zu machen... Fade In... Fade Out... (Nach der Veränderung wird der Effekt auf das gesamte Arrangement geprüft, alle Spuren werden hinzugeschaltet) Passt besser zur (Synth-)Figur, ne?

215 **R:** Du meinst die (singt sie kurz mit)? Ja.

Y: Okay, das ist ja schon mal ganz gut, ist schon mal besser! Was hab' ich noch an Gitarre, was macht denn die da? ... Aha... (schaltet solo) Hmhm... (wieder tutti) (...) (schaltet zwischen Abhör- und Anlageboxen um) Hmhm! (Gitarrenspur wird gehört, dann wieder tutti) Okay, da geht's nicht... (...) Hmhmhmhmhm! Gut, da versuch' ich jetzt, so ne knackige,
 220 möglichst Betonung rauszukriegen, d.h. dass die wirklich, äh, mit der Synthie-Figur verschmilzt, d.h. also nicht, dass da ne Rockgitarre, aber trotzdem rockiger, aber noch knackig klingt halt, ne. (**R:** Mhmh!) Und jetzt aber, dass jetzt ein Rockelement halt mit reinkommt, weil so (macht die gegenwärtige Version an) klingt's halt zu luschtig. (...) Das müsste ne bisschen andere Betonung sein, aber sonst ganz gut! So, mal hören wie die hier mit der... dem
 225 Gesang zusammenarbeitet... (M)... (Yves hört sich nur Vocals und Gitarre an) Die passen nicht, hmhmhm! (tutti) Die hab' ich eigentlich so auf die Schnelle aufgenommen, letzten Freitag und jetzt guck' ich mal... Was ich immer versäume oder sehr oft versäume, ist, dass ich mir immer aufschreibe, welchen Sound ich benutzt habe. Leider. (lachen beide) So ein bisschen bescheuert.

230 **R:** (lachend) Ich wollt' gerade fragen, das ist doch eigentlich ne ungünstige Angewohnheit, oder?

Y: Ja, das ist natürlich so (rollt währenddessen mit seinem Stuhl zur im Ständer stehenden Gitarre, hängt sie sich um), weil ich hab' da tausend Gitarrensounds und dann vergess' ich meistens, naja gut, aber jetzt kommen nicht so viele in Frage, aber (lacht los) das ist schon
 235 bisschen scheiße, wenn man das dann nicht macht! So. Denn normalerweise bin ich dann immer so gut und schreib' mir dann immer genau hin, welche Gitarre, welches Pick-Up und welcher Sound und... das war jetzt hier nicht der Fall, aber... ich hab' da was hingeschrieben auf ne andre Spur, das könnte es also auch sein. (spielt Gitarre an und stellt an seinem Pre-Amp diverse Dinge an/aus/um) Na das klingt schon ziemlich ähnlich... (gleicht es mit der
 240 Spur ab und spielt den Part an, sucht noch ein wenig) Ach da ist ein EQ drin, deshalb... (sucht

weiter nach der Einstellung, hat sie gefunden und spielt den Part ein paar Male mit) Okay...
 Hah, da jetzt ne andere Betonung, weil die Betonung ist nämlich nicht so fördernd unbedingt,
 aber fast! (spielt mit zur Aufnahme und versucht verschiedene Patterns, 16tel, rhythmische
 Ganztaktfiguren, Arpeggios, Riffs, am Ende eines Loops immer improvisierte Lines) Hm!
 245 (...) Naja, da hab' ich jetzt versucht so ne Mittelbetonung zu machen, dass also diese – vorher
 hab' ich immer so (spielt vor, Betonungen sind in den verschiedenen Figuren unterschiedlich
 platziert) Also dis eine –

R: Du nimmst jetzt immer komplett den Back-Beat mit, ne?

Y: Wie bitte?

250 **R:** Du nimmst komplett den Back-Beat, also eins ZWO drei VIER.

Y: Ja, genau.

R: Und vorher war's drei-drei-zwei, ne?

Y: Genau, das war halt immer diese (spielt ein 3-3-2-Pattern), richtig. Mit diesem einen Vor-
 spieler und den spiel' ich halt gerade, ne. (spielt es nochmal an) Dis einfach bisschen auflo-
 255 ckert, weil sonst klingt's einfach langweilig! (M)...(spielt den Part nochmal mit) Und was
 würde Dir besser gefallen, welche Figur?

R: Also ich bin immer ein Fan von größertaktig, äh, gedachten Figuren.

Y: Mhmh! Also schon die andere.

R: Na die Kombination fand ich gut! (**Y:** Bitte?) Die Kombination fand ich gut (**Y:** Ja genau,
 260 genau.) Ich mag das, wenn das nicht nach zwei Takten – man (**Y:** Ah ja!) völlig versteht: „Ah
 ja, alles klar!“, sondern –

Y: Genau. Mhmh! (M)... Denk' ich nämlich auch. (...) So, dann können wir das mal auf-
 nehmen. Mal gucken, wie die da reinpasst. Ich halt's auch immer nur aus, so höchstens zwei
 Stunden an so nem Song zu arbeiten, sonst krieg' ich die Krise (lachen beide). Also ich swit-
 265 che dann immer hin und her, weil das sind jetzt so diese Aufgaben, wo ich halt einfach dran
 denke: „Damit kann man halt Geld mit verdienen. Das ist ne gute Werbung für Tills Band!“

(**R:** Hm!) [...] Jetzt mach' ich erst mal das Ding. (M)... (Yves spielt die vorher besprochene
 Gitarren-Spur ein) ... Nochmal, nehmen wir nochmal auf (mehrere Takes, damit das Beste
 ausgewählt bzw. zusammengeschnitten werden kann) ... Genau, da muss er (der Gitarren-
 270 Take) weg. (...) Hmhm! (spielt sie nochmal ein) Okay, dann wollen wir mal, dann doppel-
 wir den... (spielt die Spur nochmal ein, Mikrotiming-Unterschied zwischen den eigentlich
 gleichen Spuren lässt es dann links/rechts gepant voluminöser wirken) Das Ding mal ausma-
 chen, das nervt. (prägnantes pulsendes Synthie-Element wird ausgeschaltet, Yves schneidet
 aus den Takes die beste Variante der Gitarre zusammen, d.h., er schiebt die verschiedenen

275 zugeschnittenen Blöcke mit Audiomaterial in der DAW hin und her) Na, da nehmen wir doch den Anfang, der war ein bisschen schöner... So. (Song läuft, Yves hört sich die zusammengebaute Spur an) (...) Na, das wird doch! (Gitarrenspuren zueinander ergeben eine spezifische Rhythmik, die überprüft wird, danach Gegenhören aller Elemente) (...) (Versucht dann noch andere Rhythmen, um mehr gefühlte Geschwindigkeit zu erzeugen.) Hm... (...) Muss rocki-
280 ger gespielt werden.

R: Was meinst du? Nicht, nicht abgedämpft oder wie meinst du?

Y: Ja, nur die (unbetonten Anschläge) gedämpfter, die hier (**R:** Die Betonungen meinst du?) nicht so [abgedämpft spielen]. Das wäre ein bisschen rockiger, glaub' ich. (spielt es so einige Male zur Musik des Projekts mit) Ich glaube, das ist rockiger, ist besser. Sind ja Fußballer!
285 (ich lache, Yves spielt die neue Figur mehrfach ein) Das ist schon besser... (bezogen auf seine gefühlte Qualität während des Einspielens des letzten Takes; Telefon klingelt während des Aufnahme- und Schneideprozesses, wird aber komplett ignoriert, Yves schneidet alle Spuren zurecht, um die optimal klingenden und timing-mäßig besonders gut zusammenwirkenden Parts von Takes auszuwählen) So... Gucken wir mal, wie das jetzt kommt...(M)... Das ist
290 gut so. (M)... Okay. Manchmal ist es schwierig irgendwie, eine so ne blöde Figur zu finden, die aber hundertprozentig passt halt, ne? (**R:** Mhmh!) Also dass die wirklich genau sitzt wie die Faust aufs Auge, eigentlich. (spielt nun Arpeggios dazu, offenbar auf der Suche nach noch einer Möglichkeit der Implementierung einer weiteren Gitarrenlinie, aber das Element klingt nicht wirklich passend dazu) Ah, die [Saite] ist verstimmt. Die Gitarre ist runtergestimmt auf
295 D(-G-C-F-A-D, Standardstimmung von Gitarren ist E-A-D-G-H-E), dann verstimmt sie sich natürlich sehr leicht, wenn ich den Hebel hier mache (zeigt auf den Tremolo-Hebel der Gitarre).

R: Was ist eigentlich dieses „Omnisphere“? (Das Programm ist gut sichtbar auf dem rechten Monitor zu sehen und wurde von Yves mehrfach im Song genutzt und aufgerufen.)

300 **Y:** Das ist so n... Das wird von vielen Filmmusikern eigentlich benutzt. Viele so Sphärensounds drin und auch Sequenzer, klingt ziemlich voll und ziemlich fette Sounds so, ne? (Gitarre stimmen, sucht dann zum Playback nach zusätzlichen Licks/Riffs) Tja, jetzt müssen wir irgendwie so ein bisschen old-fashioned Rock rein[bringen]! (lacht)

R: Äh, macht Spaß, also ich find's lustig! (**Y:** Ja? (lacht)) [...] Deswegen ist dis für mich ge-
305 rade ganz charmant. Also ich weiß nicht genau, ob (lache) die Fußballfans dit so ähnlich sehen!

Y: Ich hoffe! (lacht, ich lache daraufhin auch; Yves spielt die neue Spur ein) [Bringt] zu wenig Rock rein! (andere Version wird gesucht) (...) Depeche Mode [im Folgenden mit D.M. abgekürzt] vielleicht ein bisschen?

310 **R:** Wollt' gerade sagen: „Personal Jesus“, ne? So –

Y: Genau! (lachen beide)

R: Was mir noch einfällt: Die Queens of the Stone Age entwickeln gern – also ich – fällt mir nur ein (**Y:** Ja?), die machen gerne ein Klavier und lassen das einfach stumpf durchachteln.

Das schmerzt mich als Pianist immer, das zu hören (**Y:** Ja.), aber es entwickelt auch ein gewisses Tempo. Die machen immer so ein „dindindindindindindin“ (**Y:** Ah ja, okay!) und das passt eigentlich dazu, ne? (**Y:** Jaja!) Aber... weiß ich nicht! (lache)

Y: Hier noch ein Klavier reinzuhauen, meinst du jetzt auch? Jaja.

R: Ich weiß nur, dass die Queens so was gerne machen und, äh, das geht jetzt ja auch so ein bisschen in diese Richtung.

320 **Y:** Naja, genau, kann man wirklich – Ich mein' hier spielen die ja erst mal ein paar Gitarren schon die Achtel, aber warum nicht? Gute Idee! Da hör' ich mal gleich rein, aber mal gucken, wie ich jetzt hier mit diesem – wie gesagt, ich will halt irgend so n Element, was es – dieses Normale, Rockige was hier drin ist so ein bisschen (M)... Genau, das ist sehr poppig halt und (**R:** Mhmh!) der Schritt da einfach nur, zweite Strophe da liftet's halt ein bisschen hoch (**R:** 325 Mh.), d.h., jetzt muss ich – (fängt an, auf der Gitarre zu spielen und nimmt nach einigen Durchgängen auf, bei einem Durchgang spielt er mit breitem Grinsen und Blick auf mich schnelle 16tel in hoher Lage und lacht nach einigen Takten laut los) Mach' ich einfach mal so ein Rock-Riff da rein, schauen wir mal. (M)... Das ist schön old-fashioned, das ist gut, also so was in der Art! (lachen beide, Yves spielt los) Auf der falschen Zeit... (spielt erneut) Hm, ist 330 doch eigentlich ganz simpel! (Yves offenbar nicht zufrieden, spielt es noch einmal ein) Müsste doch ganz simpel sein! (spielt noch einige Male verschiedene Pattern) Na dann nehmen wir doch „Personal Jesus“, passt doch geil rein! (lacht).

R: Hm. Also ist es, ist es okay, wenn ich jetzt hier auch was dazu sage, oder?

Y: Ja natürlich, ja klar!

335 **R:** Ich überleg' gerade, ob, äh, ob das nicht am Ende zu viel ist. Du machst halt (singe die Figur vor), vielleicht muss man (singe es vor) das stehen lassen und hinten raus vielleicht?

Y: Mhmh! Probieren wir mal! (spielt es an)

R: Und dann vielleicht wieder so ein Pick-Up (im wörtlichen Sinne des Wiederaufnehmens, des „picking something up“, nicht der Tonabnehmer der Gitarre ist gemeint), weißt du, dass 340 du kurz was stehen lässt, weil sonst passiert sehr sehr viel! (Yves spielt es so, wie vorgesun-

gen) Ja, das passt super rein, glaub ich. (Yves spielt es noch einige Male ein, behält alle Takes⁸¹¹)

Y: Da ist irgendwie eine Note [die nicht passt?...] (...) Jetzt mach‘ ich mal ein bisschen mehr, okay, versuchen wir das mal! (...) Das ist sogar besser hier, wenn man nur Akkorde spielt, oder? (spielt volle Akkorde als ganze Noten auf Zz. 1 beim Beginn der mehrtaktigen Strophe und wechselt danach ins komplexere Pattern) Das ist sozusagen deine Idee!

R: (lache los) Das...!

Y: Also ich griffel‘ einen Akkord vorne und dann – (M)... (versucht diese Idee mit der ersten des 3-3-2- und Backbeatpatterns auf andere Weise zu kombinieren) ... Das geht nicht (langsam aufgebrochene Akkorde)... (...) Na mal schauen, jetzt muss ich mal eben auf die Toilette kurz, wenn du irgendwas trinken oder irgendwas willst, sag einfach Bescheid! Trinken oder Essen! (lacht)

Ich sitze für einige Minuten alleine im Studio und schaue mir die verschiedenen Hardware-Kontroll-Instrumente an. Die Arbeit geht weiter, nachdem Yves zurück ist.

Y: Das mit den Arpeggios ist ganz gut, so „Düdeleding“, das könnte man machen z.B.! ... Da könnt noch einer, baooooom! (**R:** Mhmh!) ... Also der allerletzte kommt gut, das könnte man evtl. machen.

R: Mit nem freundlichen Gruß von D.M.! (lache)

Y: Ja, genau! Die müssen ja auch weiterhelfen. Wusstest du eigentlich, dass ich Martin Gitarre beigebracht habe? (**R:** Wem?) Martin von D.M.? (ich gucke nur ungläubig: Ernsthaft?) Ja! (ich lache los) Na der hatte ja früher, ich hatte ja – meine Ex-Freundin, also mit der ich fast zusammen gewesen wäre, war ja dann mit ihm acht Jahre zusammen. Und ich hab‘ den kennengelernt, als wir unseren ersten Fernsehauftritt hatten, ich hatte den mit [Yves‘ Band] damals, bei Désirée Nosbusch, und D.M. hatten auch ihren ersten Fernsehauftritt in Deutschland. Da haben wir uns sozusagen gegenseitig Händchen gehalten, seitdem kannten wir uns eigentlich (ich lache nur).

R: Das ist irgendwie so ein bisschen surreal gerade alles. Aber gut.

Y: Na warum, D.M., die haben ja immer in Berlin gearbeitet, die waren ganz viel in Berlin. Also Martin (**R:** Ja...) ist immer noch ganz oft in Berlin. (**R:** Klar.) Aber ich hab‘ den jetzt seit... acht oder zehn Jahren gar nicht mehr gesehen. Also der is –

⁸¹¹ ab hier gilt ein (...) aufgrund der Repetition derselben Abläufe als potentiell „Einspielen und Bearbeiten, Gegenhören und Modifizieren“ des Audiomaterials.

R: Ich mein‘, für Dich ist das halt so selbstverständlich, ne, für mich ist das so, ich meine, ich
 370 kenn‘ den halt nur aus‘m Fernsehen (**Y:** Jaja.) und so, ich schätze ihn halt als Songwriter sehr
 und finde, dass der echt –

Y: Na, der ist ein super Typ auch. Also der ist echt – Das ist ein geiler Typ, der ist wirklich
 echt entspannt. Also – (**M:**)... Hau‘ ich jetzt einfach die hier rein... (kopiert die D.M.-Gitarre
 in Strophe zwei rein) Außer dass das eigentlich überhaupt gar nicht ... (**M:**)... Okay! So, dann
 375 vergess‘ ich so was immer ganz schnell (ich lache), also ich hab’s zwar hier drin, aber wie
 gesagt, so ne Idee, die lass‘ ich denn, jetzt kommt der Teil (Refrain, spielt Projekt an, hört
 sich die Gitarrenspuren solo an) Tja... was haben wir denn hier noch für nen Part... Also ir-
 gendwann geht mir so nen Song dann auch tierisch auf n Sack, da kann ich nicht mehr dran
 weiterarbeiten. Aber so zwei Stunden [sind] immer ganz gesund.

380 **R:** Naja, also ich mein‘, das hängt ja wahrscheinlich auch stark davon ab, ob du mit der Mu-
 sik was anfangen kannst oder nicht, ne?

Y: Ja, es ist... also ich kann mich da rein[finden] – ich kann mich da reinversetzen, aber nach
 zwei Stunden hört’s dann irgendwann auf, also bei so was (**R:** Mh.) halt, ne. Das ist dann ir-
 gendwie [so]... (**M:**)... Ah ja, eine Sache wollte ich noch machen (...) eine Betonung wollte
 385 ich noch reinmachen. Und zwar, was immer schön belebt, ich hab’ da immer *und*-Betonungen
 drinne und wenn ich da jede zweite raushole, dann könnte das vielleicht ganz nett klingen. So,
 wollen wir mal... (spielt zum Projekt, sucht die zu spielenden Harmonien, einige am Ende
 sind anscheinend etwas unklar – es existieren offenbar keine Sheets zu den Projekten) Ach
 scheiße, was hab’ ich denn da... (sucht weiter auf der Gitarre) Ach scheiße, Pisse ey, was
 390 hab’ ich denn da für Harmonien genommen, das ist ja grauenhaft! (**Yves** lacht los, ich lache
 mit, hat die Harmonien nun gefunden) Naja, dann versuch’ ich mal mein Glück. (spielt ein
 Take ein, hört gegen) Ich mach‘ mal noch was am Sound... Da darf kaum was zu hören sein
 (**Yves** spielt Ghost-Notes, d.h. Anschläge ohne Klingen der Saiten, ein), dann geht dit ooch!
 (startet einige Einspiel-Versuche) Ist zu viel Ton! (nach einigen Versuchen gelingt es) So. Die
 395 könnte man jetzt noch geradebiegen später. Aber... der Effekt, wie wär‘ der? (zu mir ge-
 wandt) Das sind jetzt Akzente, die das einfach nochmal betonen, diese und-Akzente und da
 mach ich jetzt einfach so n, die leg‘ ich ganz weit links/rechts stereo; das ist einfach nur so
 ne... Weitung ist sozusagen. Probieren wir’s mal mit dem [Effekt] hier. Der macht dis auto-
 matisch stereo... (Part wird angehört) So. Jetzt hab‘ ich – also ich bin ja immer sehr zeitge-
 400 nau, also sag‘ ich mir: Noch ne Viertelstunde dran, dann hab’ ich zwei Stunden. Dann hab’
 ich’s hinter mir! Puhhhhhh (atmet deutlich hörbar aus)! ... Dann kommt immer der Punkt, wo

ich dann einfach mal von vorne durchhöre und dann mal schaue, ob man da noch irgendwas machen kann. Ach so, genau, da war doch noch die Sache mit dem Achtelpiano!

R: Ja, aber... (bin mir zu diesem Zeitpunkt nicht mehr sicher, ob es etwas bringen würde)

405 **Y:** Naja, gucken wa mal, vielleicht ist es ja cool, warum nicht? Ich höre immer zu und versuche alles unterzubringen, wenn ne Idee kommt. Aber, du, wenn dis nicht funktioniert, dann...! (schaut mich bedeutsam an und lacht nach einem kurzen Augenblick)

R: (lache) Raus! RAUS!

Y: (lacht) So.

410 **R:** Also es wäre, glaub‘ ich, günstig, wenn es ein durchgehender Ton wäre. Ich weiß aber nicht, ob das mit dem, den Chords [des Songs] geht. (Yves drückt auf seinem Masterkeyboard verschiedene Tasten, sucht einen passenden Ton)

Y: Hmmm, naja! (sucht weiterhin nach dem Ton) ...“A“... Ja, es müssen zwei Töne sein. (spielt den Ton zum Projekt mit, passt nicht) Ach so, halt, ich bin ja, die Gitarre ist ja runter-
415 gestimmt, ich bin woanders! (Projekt läuft, Yves versucht, die Achtelbewegung des Klaviers unterzubringen)

R: Ähm, hast du hier Internet, sag mal?

Y: Ja natürlich!

R: Ähm, ich meine, glaub‘ ich, „Go with the Flow“ von den Queens of the Stone Age... Das
420 ist dann auch ne höhere Lage und die, die achteln, ich glaube, es kommt drauf an wie der Puls, jetzt ist –

Y: Wie heißen die?

R: Ähm, “Queens of the Stone Age”! Ist, äh, eine von diesen... Gruppen, die immer [dafür] gefeiert werden, den Rock zu retten.

425 **Y:** Stone Age, okay. (Yves ruft die Internetplattform „Spotify“ auf, bei der man sich nahezu alle digital verfügbaren Alben anhören kann und geht auf die von mir genannte Band, woraufhin eine Liste von Songs erscheint)

R: Genau und da „Go With The Flow“ meines Erachtens nach.

Y: „Go With The Flow“. (**R:** Genau.; Song wird angespielt, man hört deutlich die Diskrepanz
430 zwischen dem Klavierklang von Yves und jenen im Song der Band)

R: Das ist natürlich bisschen krasser [vom Klang, z.B. die Effekte, d.h. Distortion, der Gitarren insgesamt], aber das „Dingdingdingdingding“.

Y: Mh, genau! Tja, wo das jetzt besser ist? (probiert verschiedene Töne aus, spielt mal mit zum Playback)

435 **R:** Mmmhhh, nee, ist nicht cool.

Y: Okay, lass mal zweite Hälfte versuchen. (...) Naja. (...)

R: Das war auch hauptsächlich in Verbindung mit der [D.M.]Gitarre [gedacht], ich glaub' so alleine klingt's mehr nach Kinder...irgendwas. Naja...

Y: Naja. ... Was ist, wenn man das ausprobiert, also (spielt alternierende Oktaven), ist wahr-
440 scheinlich auch doof. (versucht es eine Oktave tiefer)

R: Ich kann Dir das auch schnell machen, wenn du sagst, was du willst – (Yves winkt ab)
Okay.

Y: {...} Das auch nicht, da war das so schon besser, oder? (lässt den Song laufen, spielt nicht
alternierend)... Für so ne Fälle nehme ich dann immer so was hier (lädt ein Plug-in, Bit-
445 Crusher). (**R:** Mhmh!) (Klangfarbe verändert sich extrem und passt eher zum Song, Yves legt
Hall/Delay rauf, erste Version passt überhaupt nicht, probiert andere Kombinationen aus) Das
passt jetzt hier mit dem anderen Sound ganz gut, ne, mit diesem Sequenzer. (**R:** Mhmh!) Das
könnte man jetzt mal schnell... (schaltet Sequenzer und Klavierspur solo, dann wieder tutti
und modifiziert den Sound, bis es eher ein metallisches Klicken ist, was mit dem Klavierklang
450 nur noch wenig gemeinsam hat) So ganz hoch könnten wir es ja auch nehmen! (...)

R: Ähm, lässt du die Gitarren, die du vorhin eingespielt hast, eigentlich raus, oder –

Y: Die sind drin!

R: Auch die D.M.-Gitarre? Ich nehm' die irgendwie kaum wahr!

Y: Nee, die hab' ich gar nicht mehr. (**R:** Ach so. Okay.) Die D.M.(-Gitarre) hab' ich jetzt hier
455 erst mal... rausgemacht. (hört die Klavierspur mit Bit-Crusher nochmal an, probiert verschie-
dene Kombinationen mit dem neuen Klavierpart aus, hört sich die Wirkung an...) Ja treibt
mehr nach vorne, können wir machen, oder?

R: Ähm, ja. Das ist, glaub' ich, so grenzwertig [hörbar] – wenn man nicht wüsste, dass es da
wäre, meinst, dass das einen beeinflusst?

460 **Y:** Naja, also pass auf – naja das is – so klingt's cleaner. (muted das Klavier) Und so ist es
(stellt Klavier an). Doch, ich würd's schon erst mal drin lassen.

R: Subtil, aber klar.

Y: Naja, das macht halt schon ne Bewegung, ne?

R: Naja, der, der Puls ist dann achteilig, ist dann nicht mehr so... eher Viertel, sondern...

465 **Y:** Ja. Na gut, dann würd' ich sagen: Dieses Ding – Ach so, muss ich nochmal kurz durchhö-
ren, aber dann ist es over. [...] (M)... So. Gut, dann freu' ich mich immer, wenn ich das hinter
mir habe. Da muss ich noch ganz viel den Mittelteil schneiden, halt hier, weil das alles noch
nicht stimmt, ist halt (macht den Mittelpart an, klingt tatsächlich noch unfertig, etwas leer und
repetitiv). Okay. So, jetzt kommt die letzte Sache, an der ich heute arbeite, wäre... und zwar

470 auch von Tills Band, jetzt kommt auch was ganz Perverses, [Titel einer Sendung]. (ich lache leise) So. Die [Sendung] ist schon fast von RTL gekauft... (Yves wechselt kurz in sein Email-Programm) Der hat mir das Cover nicht geschickt, scheiße (offenbar bezogen auf den Sommer-Song von Tills Band vom Beginn der Session). Also es geht darum, ach so, ich kann's dir ja mal zeigen, damit du weißt – das ist auch genau unser Geschmack, aber (ich lache nur) da
 475 gibt's richtig viel Geld (**R:** Erst mal die Vorwarnung!) vielleicht. Ja ja. [...] Also das ist schon echt hardcore. Das geht schon ganz schön zur Sache. Tills Band, aha...[...] Also, [Fernseh-Sendung]! Freude, Freude, Freude! Mhmh... [...]

Nach einigen Problemen mit der Wiedergabe der Datei zeigt Yves mir ein Video, in dem Frauen, recht gutaussehend und in knapper Bekleidung und unterlegt mit Icona Pop's „I love it“ – ein zu diesem Zeitpunkt bekannter und in Clubs viel gespielter Tanz-Song im Elektro-Pop-Genre –, diverse Trainingsroutinen als Vorbereitung auf einen Kampf absolvieren, in amourösen Verwicklungen außerhalb des Trainings gezeigt werden etc. Anschließend erzählt er mir etwas zum Trailer, den Darstellern, der Planung und Durchführung des Unterfangens durch Till etc.

Y: Ja und jedenfalls, jetzt muss ich dazu Musik machen. Jetzt gibt's einen Song von Till, den ich vielleicht umarbeiten könnte –

480 **R:** Das war jetzt grad wieder so n Indikator oder so eine Legitimation der Tatsache, dass ich keinen Fernseher habe (lache).

Y: Ich auch nicht! (ich lache immer noch: Echt, ne?) Ich hab' keinen Fernseher.

R: Das (Fernsehprogramm) geht nicht!

Y: Nee. Brauch man nicht. Also ich hab', glaub' ich, seit acht Jahren oder neun Jahren keinen
 485 Fernseher. Weil so nen Schwachsinn, genau aus diesem Grunde. Aber, wie gesagt, man macht ja Musik denn dafür und denn – guck' ma und dis, den Song find ich von, das ist ja Icona Pop, die sind gar nicht so schlecht und so was in der Art will ich machen. Da hab' ich einen Song von Till, da weiß ich noch nicht genau... Wo ist denn der, wie heißt denn der...? (sucht in seinen Projektordnern) [Songname], genau. Der geht natürlich vom Text gar nicht, aber
 490 bevor man [sich völlig neue?] Musik überlegt, klau' ich mir voll von „Icona Pop“ das Ding (ich lache). Weil es muss halt, die Musik muss halt genau so sein, es muss halt eigentlich – (Yves sucht auf seinem Rechner nach der Datei) Das Cover von dem Ding. Mhmhmhmh! So, das ist das Logo von der Sendung, [Name der Sendung]. Was er gemacht hat, also dieses Logo von dieser Sendung, hat er mir schon zugeschickt... Wird so sein. (ruft das Logo auf sei-

495 nem linken Bildschirm auf, eine Frauensilhouette mit hochhackigen Schuhen und recht idealisiert kurvig, im Stile von James-Bond-Silhouetten der Filmplakate, nur zweifarbig).

R: Was hat er jetzt genau damit nochmal zu tun?

Y: Er hat das ganze [Konzept] entwickelt! Sozusagen diese ganze Show. Die Idee der Show! Und das heißt, wir haben die ganzen Musikrechte... Also Till macht auch ganz viel so mit
500 Fernsehen, das ist halt, wie gesagt, so ein Multitalent. Der macht da tausend Sachen immer
(**R:** Mhmh!) und, ähm, ja... Jetzt hab' ich hier einen Song, jetzt weiß ich aber nicht genau, ob
dis, ob der passt. (spielt den Song an)... Der ist gerade am Entstehen, also wir haben noch
nicht – ah... Also ist ganz am Anfang jetzt der Song. (...) Ja. [...] (M)... Jetzt hier so nen
Elektro-Beat dazu (...) Also {...} für's Fernsehen ist das [der Beat] schon zu sehr „Under-
505 ground“. (stoppt den Song) Mhmh. Aber das könnte man schon... geht schon eigentlich.
(M)... Was ist denn hier noch (am Ende der Spuren sind noch zusätzlich einsetzende, allein
spielende Spuren zu erkennen), Gitarren? Was ist denn das? (verhallte Akustikgitarre spielt
die Akkorde, wirkt recht balladesk) [...] Naja, gehen tut's, glaub' ich! (**R:** Mhmh!) Nur mit
dem Gesang, glaub' ich – also Gesang, wenn man das so nennen kann – geht das nicht.

510 **R:** Was hast du für einen Bass genommen eigentlich?

Y: Das ist, glaub' ich, so ein Trilogy (Spectrasonics Plug-in). Kennste den? Trillian mein' ich, Trillian heißt der!

R: Nee. Ist ein Moog-Simulator, oder was?

Y: (singt auf dem alten Text eine neue Titelphrase) [...] Also das ist ja schon ganz witzig [der
515 Song] halt, da kann man ja schon was draus machen, also auch –

R: Macht Spaß, ja. Weil du fragst, und dann lass' ich Dich auch erst mal werkeln, ich hab' nur neulich, [...] Komplete von Native Instruments gekauft (**Y:** Ja.). Damit bin ich erst mal gut beschäftigt, so mit Reaktor und Massive.

Y: Ach du Scheiße, ja. Das ist ja schon geil, hab' ich auch, aber ich, Reaktor und so benutz'
520 ich gar nicht, weil das ist so kompliziert...

R: Da werd' ich mich irgendwann auch mal richtig reinarbeiten, mit Massive hab' ich schon richtig schöne Sachen gebastelt (**Y:** Ja?), ja, aber das Problem ist, das ist halt nicht zielführend, ne? Du musst, du musst, glaub' ich, basteln und dann glücklich sein mit dem was rauskommt, du kannst nicht anfangen und erwarten, dass *das* rauskommt (**Y:** Ach so!), was du im
525 Ohr hast. Das hab' ich noch nicht, das ist irgendwie... das hat noch nicht geklappt. Aber vielleicht stell' ich mich da auch zu doof an.

Y: Naja, wer weiß. Also manche können das ja. Also ich arbeite viel mit „Zebra“ und „Diva“, ne? Kennste die?

R: Mhmh, von den U-HE-Sachen, ne?

530 **Y:** Genau. Und die sind eigentlich ziemlich geil. (Yves geht kurz raus) Mit diesem [Songname], das könnte passen, glaub ich.

R: Man müsste den Text nur so basteln, von wegen, äh... [...]

Y: Ja ja. (M)... Das Verzerrte [Element] geht leider nicht mit dem Elektro-Beat, das werd' ich gleich mal raushauen... (lädt Plug-in) Okay, gucken wir mal. (sucht mittels Plug-ins nach
535 alternativem Groove, spielt dann auf dem Masterkeyboard Perkussion an) Warum spiel'n die... ach so, ah scheiße. Die Bass-Drum sitzt ja ganz woanders hier in dem Ding. Das ist ja von Battery (Drum-Plug-in von Native Instruments) genommen. D.h... So... (legt verschiedene Sounds auf die programmierte Groove-MIDI-Spur, findet nach einigem Suchen einen neuen Sound für das Pattern) Das wird ja sexy!

Es ist nicht klar, wie ernst Yves diese Aussage meint, er sucht jedenfalls weiter, spielt dann einen Groove auf dem Masterkeyboard mit geladenem Perkussion-Plug-in und probiert die verschiedenen Sounds aus:

540 **Y:** Alles zu sehr advanced für Fernsehen... (sucht weiter) Da mach' ich dann nämlich immer folgendes, wenn mir was nicht gefällt. (M)...

Yves fährt fort, Plug-ins und Effekte zu laden oder zu kombinieren und diverse Presets durchzugehen, was mitunter zu recht absurden Ergebnissen führt und zu unserer Erheiterung beiträgt, da einige der Effekte vom Klangcharakter ganz eindeutig nicht zum Song passen. Um ein weniger abstraktes Beispiel zu nennen: Man kann sich einen Akustikgitarren-Song mit Streichersatz vorstellen und bei der Suche in der Plug-in-Datenbank erklingt dann unvermittelt ein Kreissägen- oder Presslufthammer-Sound. Yves lässt indes alles eine Weile laufen, wahrscheinlich um die Wirkung des zusätzlichen Elements einschätzen zu können. Ein Element scheint dann seiner Meinung nach zu passen. Er probiert verschiedene, in den Bibliotheken gegebene Varianten des Elements aus und entscheidet sich dann für eine. Nach ca. fünf bis sechs Minuten – was kurz klingt, aber nicht ist, weil es sich um ein recht kurzes Musik-Loop handelt – stoppt Yves die Musik und lacht: „Dat is ja auch wat, Junge, Junge!“ Anschließend sucht er weiter in den Preset-Libraries, kehrt aber immer wieder zu einem spezifischen Element zurück, welches er dann ebenfalls loopt, um nach einem weiteren additiven und passenden Element zu suchen und ausgehend vom gewählten Preset dessen verschiedene Parameter zu modifizieren. Dieses Prozedere zieht sich über ca. 30 Minuten hin.

Y: Naja und so weiter (lacht).

R: Ja, ist, äh, witzig, dass es jetzt wirklich, äh, in die Richtung auch geht. Am Anfang dacht‘ ich noch so, äh, bei diesem... ähm, Sachen, die du, ähm, relativ off-beatig gespielt hast, 545 dacht‘ ich so: „Puh, ob das passt?“ (**Y:** Ja.) Ich hab‘ gerad‘ aufgeschrieben, ich kann‘s Dir vorlesen: „Interessant, das geht jetzt wirklich in diese Richtung, bei den Elementen hätte ich das gar nicht gedacht!“ (lache)

Y: Ah ja! (lacht) Ja, ich mach immer so was, also ich nehm‘ so ein Teil auf, da bin ich so sehr drin und ich lass‘ mir auch wirklich jetzt – wenn ich ne Stunde dran sitz‘, dann sag ich: „Fini- 550 to!“ und dis hör‘ ich morgen mir an und wenn’s irgendwie scheiße ist, schmeiß‘ ich alles weg. Bin ich gnadenlos (**R:** Mhmh.) oder ich sag‘: „Okay, kann man was draus machen!“ halt irgendwie. Also ich muss, ich muss – man muss halt gucken. Dann mach‘ ich oft noch den Test hier, dass ich dann einfach die paar Takte rausnehme vom Refrain übergehend, aber mal gucken, das geht hier rein, also (M)... (...) Auch noch mit dem „Dödödödö“ (Triolenfigur mit 555 folgender Zählzeit ein), mit dem Bass bin ich auch nicht so zufrieden, also das wird geändert. (...) Ne, dann weiß ich halt sozusagen, das passt halt auch, ne? Sooooo, dann nehm‘ ich den Beat hier raus, das ist irgendwie komisch mit den Takten... (...) Das ist natürlich cool, wenn [Till] hier singt: „Ich bin allein“. Und es klingt auch wirklich allein, dieser Part, ne? (**R:** Mhmh.) (...) Dann mach‘ ich dis hier... könnte man hier reinmachen... (schiebt Parts hin und 560 her, macht Effekte aus und an, es klackert die Maus am rauschenden Rechner...) Das passt ja sogar mit dem Text zusammen, das ist ja auch immer irgendwie ganz schön. (M)... (Yves hört sich die Kombination der zuvor erarbeiteten Effekte mit dem Text nochmal in der spezifischen Passage an) Ja, geht theoretisch! Was gut ist, ist halt dieser Übergang, find‘ ich, also wo’s wirklich dann so fernsehmäßig halt, ne, wo du einfach so nen total interessanten Über- 565 gang hast! (M)... (singt imitierend sich lasziv gebärdende Frauen nach, die alten Textzeilen passen so recht gut, der Bass setzt ein) Der Bass ist halt scheiße, „gonggongong“ geht ja gar nicht, aber...

R: Aber ich, äh, mag den z.B. jetzt schon lieber als vorher, wo er noch die (singe Rhythmik) –

Y: Ja ja, also diese, diese, das war ja total scheiße, ja!

570 **R:** Das tat weh! Mhmh.

Y: Ja, aber ich entwickle - das is aber genauso wie mit dem Gesang, ich entwickle das halt immer. Also ich nehm‘, fang‘ an mit so nem Thema, was total blöde ist, was man so kennt: (singt) „dongdongdong dongdongdongdong“; So n Ding, denk‘ ich: „Okay, da bau‘ ich was drauf aus!“ und denn schmeiß‘ ich aber diese Sachen aber immer weg später, ne? Also werd‘ 575 ich immer ersetzen durch irgendwelche Sachen, die dann viel geiler sind. Also, dieses Ding

[spezifischer Sound] ist natürlich jetzt hier geil, also wenn das hier rübergeht, ist das schon mal (M)... (spielt mit wechselnden Sounds beim Loop mit) Ja, können wir vielleicht was machen mit dem Sound, müssen wir mal gucken, aber irgendwie muss es halt [...]

R: Also, knarrende Bässe sind immer ziemlich geil eigentlich (lache).

580 **Y:** Jaja, ich find‘ das auch! (spielt mit dem Knarz-Bass rum) Naja, aber jedenfalls, dieser Teil ist schon ziemlich sexy, find‘ ich. (**R:** Mhmh!) Z.B. auch der Übergang zu dem hier könnte da auch interessant sein... dis hier halt... mal gucken... 25 Takte? Das wäre aber ein bisschen komisch... (M)... (kopiert den verhallten Akustik-Gitarrenpart, der zunächst am Ende war, nun in die Mitte des Songs) naja, okay... nochmal da gucken... (kopiert den Part an eine andere Stelle) Okay Till, jetzt versteh‘ ich alles. (M)... Naja irgendwas, so was könnte auch da irgendwo reinpassen, dann hätte man drei Parts für’s Fernsehen, ist immer genug, dit is schon, für ne Titelmelodie, okay.

R: Ich glaub‘, äh, ähm, mhhhh, vorhin hab‘ ich auch gedacht, du hast, ähm, ein, ein so n, so n Loop gehabt, das könnt man quasi als Hook nehmen, wenn dann nur noch... [Titel der Sendung] da steht, (**Y:** Ja.) dann kommt doch meistens immer noch ein Element hintenraus. (**Y:** Ja.) Da hattest du vorhin, glaub‘ ich, schon, äh, was. Aber jetzt ist das gerade so viel (lache) (**Y:** Ja ja.). Da dacht‘ ich so: Wenn du da einfach so den Beat rausnimmst und nur noch irgend so nen „Dededede degdegdedegdeg“, fertig.

Y: Ach so, dieses, genau, diesen Bassgroove, ich glaube, das war sogar... der Sound, der hier 595 drin ist ohne den... (M)... (spielt das erste vorher gesuchte Element der Session an) Jetzt könnte man hier z.B. dieses Teil dazubauen. (fügt Percussion hinzu)

R: Aber ich glaub‘ schon, das kann so was Hook-artiges haben. Und denn irgendwann Schluss. Kann ich mir, das kann ich mir z.B. auch vorstellen. (**Y:** Ja.) Also wie dann halt, wie dann halt immer bei „Wer wird Millionär?“ kommt, dann immer am Ende (singt die Melodie) 600 (**Y:** Okay, genau.) und hier haste halt so (imitiere die Sounds) [...]

Y: (lacht) Genau! ... Ich hab‘ ja eigentlich dis – (hustet intensiv los) Hilfe! Muss jetzt Schluss machen, bin heute irgendwie ziemlich erkältet, irgendwie die Bettruhe pflegen. Jetzt muss ich noch Sina nochmal anrufen. Bei diesem Song, eigentlich hab‘ ich ja auch für [Sängerin und Kundin von Yves] nen Intro-Song gemacht, ja? Und zwar... (M)... (alternative Version des 605 Songs, quasi für das Hereinkommen bei einem Boxkampf, samt Ansage (von Till), synthetischem Publikumsgejohle und -geklatsche sowie obligatorischer Rückung des Songs im letzten Drittel nach oben)

R: Nur echt mit klatschendem Publikum!

Y: Ja. (lacht)

610 **R:** Läuft das echt so, ja? Dass das, äh, dass das vorher dazugebaut wird?

Y: Also bei dem, ich mach‘ das ab und zu mal, ja. Gerade so bei Live-Sachen auf jeden Fall halt. Na weil es animiert, weil die [das Publikum] gar nicht wissen, wo es herkommt und [dann] animiert das sofort zum Klatschen halt (schaut suchend umher, beginnt dann selbst zu klatschen, wir lachen beide). Das ist einfach aus nem normalen Publikum rausgeschnitten, 615 aus’m Stadion irgendwie (**R:** Ach so.), klatsch, klatsch, klatsch.

R: Okay! Das ist ja krass, so Animation... Hier, klatsch mal mit! (ich grinse)

Y: Genau.

R: Okay, schön!

Y: Ja, jetzt müssen wir mal gucken, wie wir weitermachen, weil ich, ähm, also [... Gespräch 620 über Termine, wann ich wieder ins Studio kann, ob jemand dabei wäre oder nicht, etc...]

R: [...] Hörst du selbst noch gerne Musik eigentlich?

Y: Ja. Aber, ähm, ich höre auch, wahrscheinlich, die Musik, die... also ich höre, ehrlich gesagt, sogar total perverse Musik (lacht). Also im Sommer höre ich, also ich hör‘ sogar in ner, ich höre natürlich auch gerne Klassik und ich höre gerne Salsa und so ne Sachen und im 625 Sommer mach ich einfach rein und gute Laune. Aber ich hör‘ z.B. auch gerne was in den Charts läuft zum Teil, also Will I Am hör‘ ich gerne –

R: Ja, der weiß, wie es geht so ein bisschen, ne? Also es ist manchmal schon ein bisschen bitter stumpf, aber irgendwie (**Y:** Ja ja.) funktioniert das immer!

Y: Genau! Und den hör‘ ich z.B. gerne bis ich den Song wieder dann over habe irgendwie (**R:** 630 Mhmh.), dieses Icona Pop-Lied find ich geil z.B., denn gibt’s so paar andere Sachen, hör‘ ich einfach, ja, hör‘ ich einfach so... Immer wenn ich hier reinkomme, mache ich mir irgendwie was an, aber meistens natürlich schon irgendwie so gucken, was ist im Moment gerade angesagt und was läuft. Obwohl ich immer meine eigenen Sachen mache halt. Also ich mach‘, ich klaue eigentlich nie (**R:** Mhmh.), das passiert immer aus Versehen, dass ich jetzt Sachen, also 635 dis is dann so: „Huch, ah ja, okay!“.

R: Ja ich mein‘ – ich glaub‘ die Wenigstens setzen sich auch wirklich hin und sagen: „So, äh, der Song funktioniert, ich mach‘ das jetzt mal genauso!“

Y: Doch, gibt’s viele. (**R:** Ähm...) Die meisten sogar.

R: Echt, ja?

640 **Y:** Produzenten, ja. (**R:** Echt?) Jaja. Komponisten und Produzenten, die gehen – [relativ bekannter Produzent im Schlager-Bereich] z.B. hört den Nummer-1-Hit, den lässt er laufen und sagt, singt ne andere Melodie drüber und sagt: „Genau so muss es klingen!“ So. Also das ist... naja.

R: Oh, das ist irgendwie ernüchternd. Ernüchternd! [...]

645 **Y:** [...] Aber ich geh‘, wie gesagt, mit Hannes, ich find’s immer lustig, wenn ich mit Hannes arbeite, diese Anekdote, also so ein bisschen gespielt mit Pink Floyd, weißte? Aber wo man, so ne Elemente drin, was ihn dann total erinnert (**R:** Mhmh.) oder [David] Bowie oder so was, nicht klauen halt, ich geh da nie ran und klau‘ von irgend nem Song.

R: Also ich glaub‘, den Anspruch zu haben, jetzt was völlig Neues zu machen, ist irgendwie
650 echt ein bisschen hart so in der Popmusik.

Y: Na du hast immer Elemente, ich meine, dis ist, im Endeffekt wird das immer irgendwas sein, was [d]ich an irgendwas erinnert. Wie so oft.

Wir verlassen das Tonstudio und betreten noch kurz gemeinsam den Garten vor dem Haus. Yves bietet mir an, dass ich zu weiteren Sessions gerne wiederkommen könnte, allerdings seien fixe Termine jetzt schwierig zu vereinbaren, schließlich änderten sich die Vorhaben mitunter noch am Tag ihre eigentlichen Durchführung. Wir verabreden daher die erneute Kontaktaufnahme via Email oder Telefon und so mache ich mich auf den Weg zum S-Bahnhof, um die Heimreise anzutreten.

6.2 Der Produzent als begrenzt dominierender Akteur

6.2.1 Allgemeines zur Session

Die Gelegenheit der Teilnahme bei der hier zu beschreibenden Session verdeutlicht einmal mehr die Zeitlosigkeit von Howard S. BECKERS Feststellung, dass vor allem persönliche Netzwerke Akquisen von Gigs im Musikgeschäft ermöglichen.⁸¹² Nur dass der „Gig“ an dieser Stelle nicht das gemeinsame Auftreten, sondern der Zugang zu einer Session ist: Bei der Feier einer guten Freundin traf ich ihren ehemaligen Mitbewohner Felix, von dem ich bereits wusste, dass er am SAE-Institut eine Ausbildung im Bereich Tontechnik erfahren und lange Zeit in einem der größeren (und namhaften) Berliner Studios mit national und international bekannten Künstlern gearbeitet hatte. Zu Beginn meiner Kontaktaufnahmen zu diversen Produzenten, Musikern und anderen Studioakteuren hatte ich deshalb auch ihn darum gebeten, mir Bescheid zu geben, wenn sich in dieser Richtung eine Möglichkeit ergeben sollte – bisher erfolglos. Auf besagter Feier unterhielten wir uns über die Schwierigkeiten des Zugangs zu Studios und Felix erwähnte eine stattfindende Drum-Recording-Session, die erstens zwei Tage in besagtem größeren Studio umfassen sollte und zweitens von Sören initiiert war, den ich ebenfalls vor wenigen Jahren auf einer Feier kennengelernt hatte. Auf Felix' Äußerung, dass er sich nicht sicher gewesen sei, ob mir so eine Session etwas brächte und er mich deswegen nicht informiert hätte, schlug ich vor, Sören einfach zu fragen und bei dessen Einverständnis dazuzukommen. Ich hatte die Hoffnung schon aufgegeben, als einen Tag vorher die Bestätigung kam, dass ich teilnehmen könne. Losgehen sollte es um 16 Uhr und ich bemühte mich, etwas vorher dort zu sein, weil ich noch nie in diesem Studio gearbeitet oder aufgenommen hatte. An einem solchen grauen, kalten und regnerischen Tag war mir die Nähe des Studios zu einer U-Bahnstation im Zentrum Berlins sehr willkommen. Das Studio existiert seit langer Zeit, liegt im Keller eines Hinterhauses, dadurch gibt es Tageslicht nur in wenigen Räumen, und kann nur über eine ziemlich steile Treppe mit recht schmalen Stufen erreicht werden. Der Komplex ist relativ groß⁸¹³ und verfügt über insgesamt sieben Räume (und ein großes, vollgestelltes Lager), von denen fünf für Aufnahmen genutzt werden. Der erste Raum, über den man das Studio betritt, beherbergt bei meinem Besuch diverse Klassiker der Keyboardfraktion (z.B. Mini Moog, Prophet 5, Oberheim OB8, Fender Rhodes Mark I, Roland Juno 106), Gi-

⁸¹² BECKER, Outsiders, S. 101-119.

⁸¹³ Die kleinsten Studios während meiner Beobachtungen waren Studio TL und Studio M, größer, da mit zwei bis vier separaten Räumen ausgestattet, waren die Studios P und FSC. Die größten und damit auch teuersten Studios waren Studio PI und E: Diese verfügten über diverse Aufnahmeräume, umfangreiche Equipment-Sammlungen etc.

tarren (z.B. Fender Strat und Telecaster, Gibson Les Paul), Bässe und Amps (z.B. Mesa Rectifier, Vox AC30). Ganz rechts steht ein durch Stellwände abgetrenntes kleines Abwaschbecken. Von dort kann man auch den großen Lagerraum erreichen, in welchem diverses, mitunter sehr altes Equipment abgestellt ist, was später in der Session noch genutzt werden wird. Im Aufnahmerraum mit Flügel werde ich erst bei einer späteren Session als Instrumentalist tätig sein⁸¹⁴, den Mixing-/Mastering-Raum betrete ich nur gegen Ende der hier geschilderten Session aus Interesse – alle Türen waren bis Ende unserer Session geöffnet – spät in der Nacht; er beinhaltet diverses Outboard-Equipment, ein Mischpult, Absorber, Boxen, ein kleines Midi-Keyboard und natürlich das obligatorische Sofa. Die Aufnahmeräume sind alle mit hellem Holzparkett verlegt, während die Regie-Bereiche von dunkelblauen Teppichen sowie ähnlich blauen Absorbern und Stühlen geprägt werden. Der Bereich zwischen Rechner und Pult ist mit dem obligatorischen Holzboden ausgestattet. In allen Räumen finden sich diverse Akustikoptimierungen in verschiedenen Ausführungen, seien es konvex gebogene Holzplatten, divers konvex/konkav gemusterte Deckenbeschichtungen, seltsam anmutende Regalsysteme (wahrscheinlich eindimensionale Schröder-Diffusoren) an der Rückseite der Räume, Bassfallen in den Ecken oder verschiedene zweidimensionale Diffusoren (auch Skylinediffusoren genannt), die wie ungleichmäßige kleine Balken aus Decken und Wänden wachsen. Ich bekomme einen Sessel im Aufenthaltsbereich zugewiesen, denn Felix und Sören sind noch nicht anwesend. Nach etwa zehn Minuten Wartezeit kommt Sören herein, ich grüße ihn freundlich und er entschwindet mit einem kurzen Kopfnicken im geschwungenen Gang zum Studio B, offenbar etwas irritiert über den Hinweis des Personals: „Dein Kollege ist schon da!“ Als Felix dann kurz darauf hinzukommt und mit mir gemeinsam das Studio betritt, kann Sören sich wieder an mich erinnern. Da wir beide Musik studiert und verschiedene Bandprojekte haben, kommt zügig ein Gespräch über die Leiden von engagierten Musikern in derartigen Formationen zustande, während Sören neue Felle auf seine Snare und Toms zieht. Meine erstaunte Reaktion, als er mit seinem Körpergewicht per Ellenbogen und später Knie die Felle stark belastet⁸¹⁵, nimmt er zum Anlass, mir kurz den Sinn seines Vorgehens zu erklären: Nur durch derartige Belastungen würden die Felle richtig sitzen.

Da ich eine Weile gemeinsam mit Michael, dem Sänger und – neben Sören – Songschreiber der Band, studiert hatte, wusste ich, dass diese schon etwa sechs bis sieben Jahre, also bereits ziemlich lange, existierte. Sören thematisiert in diesem Zusammenhang die (normalen) Motivationsprobleme, weil zwei der vier Mitglieder wegen anderer Verpflichtungen – Job und

⁸¹⁴ Vgl. Anhang 6.4.3.

⁸¹⁵ Man stelle sich einen ca. 1,90 m großen, trainierten Mann um die 30 vor, der mit einem Knie eine Snare-Drum scheinbar einzudrücken versucht.

Familie – nicht so viel in die gemeinsame Arbeit investierten, denn von der Musik leben könne niemand der vier. Nach einigen Jahren zehre das Ausbleiben des Durchbruchs natürlich ebenfalls an der Motivation, zumal die Band bereits einige Probleme zu lösen hatte: Waren es anfangs noch fünf Musiker in der Besetzung Klavier/Vocals, Keyboard, E-Gitarre, Bass, Schlagzeug, musste der Keyboarder aus persönlichen Gründen vor einigen Jahren aussteigen. Anstatt nach einem Ersatz zu suchen und die Songs erneut einzustudieren, entschied sich die Band für Backingtracks via Ableton Live sowie die Übernahme bestimmter Keyboard-Passagen durch den Sänger. Der Vorteil dürfte darin liegen, dass die Reproduktion von Studioklängen auf der Bühne erleichtert wird, weil das Arrangement der zusätzlichen Synthies etc. im Backingtrack vorhanden sei, so Sören, und die Bandmitglieder nur noch ihre ohnehin spielbaren Parts darbieten müssten. Gestartet werden die Tracks auf der Bühne von Sören und die Band hat einen Bühnenrechner nur für diesen Zweck angeschafft, der sogar ausladenden Trockennebelattacken widerstanden hätte. Nebeneffekt oder Nachteil der Verwendung von Backingtracks ist die Notwendigkeit, konsequent auf Klick zu spielen, d.h., Temposchwankungen oder gar Fehler seien nach Sören schlicht „keine Option“. Obwohl die Band einige Wettbewerbe gewonnen hat, stellte sich das erhoffte Radio-Airplay nicht ein: Sören nennt als eine Ursache, dass z.B. der Programmchef eines Senders, dessen Wettbewerb die Band gewonnen habe, deren Musik nicht mögen würde. Gleichzeitig meint Sören, man müsse irgendwann aufhören, solche Wettbewerbe zu spielen, weil man sonst nicht vom Image des „Newcomers“ wegkommen würde.

Bezüglich des zweiten Albums, für die besagte Aufnahmen dieses Wochenendes gedacht sind, erhofft Sören sich eine deutliche Verbesserung für die Band: „Das ist jetzt das zweite Album, wenn es jetzt nicht spürbar nach vorne geht – damit meine ich nicht den großen Durchbruch, aber man sollte schon merken, dass was passiert – dann muss man sich um die Zukunft des Projekts Gedanken machen. Vor allem weil das Album kompositorisch nochmal viel besser ist!“ Vom ersten Album, welches in einigen Rezensionen im Internet wohlwollend besprochen wurde, hätte die Band nur ein- bis zweitausend Stück – genau weiß Sören es nicht – verkauft, eine nicht ausreichend große Menge. Falls es mit der Musik nicht wie gedacht klappt, verfügt Sören über einen Plan B: Er hat mit 30 Jahren ein abgeschlossenes Studium für die Fächer Musik und Deutsch an Gymnasien vorzuweisen, arbeitet momentan jedoch an einer staatlichen Musikschule als Schlagzeuglehrer. Zuweilen hilft er Felix’ jüngerem Bruder beim Erstellen von Songdemos für Universal Publishing⁸¹⁶, vielleicht kann er demnächst eine größere Tournee eines national bekannten Künstlers spielen. Sören ist ungefähr 1,90 m groß,

⁸¹⁶ Zu diesem Kontakt vgl. Kapitel 2.1.

schlank, durchtrainiert, dunkle Haare, trägt eine Brille und hat familiäre Wurzeln im süd-östlichen Europa. Die Session findet auf seinen Wunsch hin statt, weil er mit den Schlagzeug-Aufnahmen im Studio des Bandproduzenten Dieter für das erste Album nicht zufrieden war und mit jenen für das zweite ebenfalls nicht: „Er [der Produzent] sagt zwar, dass er eine klare Vorstellung von Drums hat, aber da kommt am Ende dann doch nicht der richtige Sound raus.“ Besagter Produzent der Band wollte das Vorhaben erneuter Drum-Recordings eigentlich nicht unterstützen und das Wissen um die diesbezüglich angespannte Situation wird jene Session noch mehrfach beeinflussen.

Felix arbeitet seit geraumer Zeit als Freelancer im Bereich Ton und Film, war lange Zeit in dem gemieteten Studio tätig und hat während dieser Tätigkeit mit zahlreichen bekannten Künstlern gearbeitet. Er ist wie Sören um die 30 Jahre alt, jedoch etwas kleiner, ebenfalls schlank, hat aschblonde Haare und bezeichnet seine Ausbildung am SAE-Institut Berlin zum Bachelor „Audio Engineering“ im Nachhinein als weitgehend verschwendetes Geld. Den Aufnahmerraum, der für die Session genutzt wird, deklariert er als „einen der besten Räume für guten Drum-Sound in ganz Deutschland!“ Geprägt von diesen Erfahrungen sei er – wie er lachend erzählt – manchmal verwundert, „wie schlecht die Drums selbst in bekannten Studios aufgenommen werden. Vielleicht hatten die da keine Lust oder der Praktikant durfte sich versuchen, aber ich höre da den Klang und denke: ‚Was machen die da?‘“ Die erste Testmischung für das zweite Album der Band hat Felix durchgeführt, nachdem er sich gegen sechs andere Mixer durchgesetzt hatte. Allerdings musste er im Studio des Produzenten der Band arbeiten, was für ihn eine unbefriedigende Situation gewesen wäre und auch zu einem seiner Meinung nach nur suboptimalen Ergebnis führte: Zwar sei der Produzent mit dem Probe-Mix zufrieden gewesen, der Bandleader, Sänger und Keyboarder Michael hätte jedoch seine Unzufriedenheit geäußert, daher würde die nächste Mischung jetzt von einer anderen Person vor- und Spuren für diese neu aufgenommen. In dieser Session betrifft dies das Schlagzeug und später anscheinend noch die Gitarren, weil der Gitarrist der Band sich ein neues Instrument gekauft habe, welches dem Klang der Dopplungen auf dem Album zugutekommen würde – sie klangen dann weniger nach „Keyboard“, so Sören.

Felix und Sören sind schon länger miteinander befreundet. Deswegen kommt Sören durch Felix' Beziehungen zum Studio in den Genuss eines Vorzugspreises, was immer wieder in der Session anklingt, wenn es um außermusikalische Dinge geht: „Ich bestell' dir was du [Felix] brauchst und wen du brauchst!“ (Reaktion von Sören auf die Frage nach einer Essenspause) oder „Du [Felix] bist hier der Chef, ich spiele solange, bis du sagsts ich soll aufhören...!“ (Reaktion auf Frage von Felix nach der Dauer der Session). Insgesamt sollen zwölf Titel ein-

gespielt werden, nach Möglichkeit noch drei bis vier zusätzliche, die von Sören selbst geschrieben wurden. Angesichts des knappen Zeitrahmens von ca. eineinhalb gebuchten Tagen (16 Uhr Beginn Tag eins, Tag zwei komplett) ist das, vor allem mit Stimmung, Auswahl der variablen Teile wie Snare, Tom, Becken sowie Mikrofonierung des Sets, ein beachtliches Vorhaben.

6.2.2 Der erste Session-Tag – „Also live hat’s immer großartig geklappt [...]“

Der Weg zum Studioraum führt durch einen leicht geschwungenen Gang, quer durch einen länglichen Raum, der offenbar das Büro des Studios ist. Die Tür zur Regie⁸¹⁷ ist sehr niedrig und glücklicherweise wurde der Rahmen oben mit Schaumstoff gepolstert, denn während der eineinhalb Tage vergaß ich mehrmals, wie niedrig diese Tür tatsächlich war – Felix duckte sich instinktiv und Sören vergaß nur einmal die Schwelle. Die Regie ist ein etwa 40 qm großer Raum, der an seiner Frontseite von einem Tascam M-700 Pult sowie mächtigen Boxen, zwei Westlake BBSM 12, dominiert wird. Rechts daneben steht der Arbeitsplatz mit Pro Tools HD-System und einem Outboard-Turm, in dem Wandler, EQs, Kompressoren, Hall, Delays etc. zu finden sind. An der Hinterwand steht das obligatorische Sofa, auf dem ich es mir für die meiste Zeit der Session bequem mache. Die linke Seite des Raumes wird zur Hälfte vom Gemäuer ausgemacht, der Rest ist eine Glasfront, welche den Recording-Raum von der Regie trennt und durch den man erstgenannten betritt. Im Aufnahmerraum stehen eine Hammond C3 Orgel – vollgestellt mit Kabeln, Mikrofonkoffern und diversen anderen Dingen – mit Leslie-Speaker, diverse Mikrofonstative, ein 16-Kanal-Mischpult für die Monitormixe und natürlich – bis auf Snare und Becken – das Schlagzeug, welches zur akustischen Entkopplung auf einem Drum-Riser aufgebaut wurde. Über dem Set hängen violette Diffusoren von der Decke, an die ich mich erinnern kann – nur nahmen sie seinerzeit fast das komplette Zimmer von Felix in seiner WG ein und standen auf dem Boden herum. Felix bestätigt mir auf Nachfrage, dass es tatsächlich diejenigen Diffusoren seien, die er für das Studio vor einigen Jahren gebaut hätte.

Gleich zu Beginn der Mikrofonierung gibt es schon erste Schwierigkeiten: Parallel zum Recording von Felix und Sören findet eine andere große Produktion statt, die alle langen Mikrostativ mit Galgen, welche normalerweise für die Overhead-Mikrofone bei Drum-Aufnahmen genutzt werden würden, verwendet, womit diese nicht verfügbar sind. Ungünstig ist jener

⁸¹⁷ Felix bezeichnet die Regie nie als „Kontroll-Raum“; überhaupt taucht das Äquivalent zum englischen Begriff „control-room“ in nahezu allen Sessions nicht auf, wodurch sprachlich elegant die dort liegenden Weisungsbefugnisse weniger offenkundig werden.

Umstand deswegen, weil die eigentlich geplante Position der Mikrofone oberhalb des Schlagzeugers ohne diese Stative nicht erreicht werden kann und sich dadurch der Klangcharakter der Signale verändern dürfte. Während des diesbezüglich etwas improvisierten Aufbaus mit kürzeren Stativen schlägt ein kurz anwesender Mitarbeiter des Studios vor, die eigentlich zu kleinen Mikrostände an die Seite des Sets zu stellen und auf diesem Wege die eigentlich von vorne anzuvisierende Position zu erreichen. Felix lehnt das aber ab: „Nee, damit fangen wir gar nicht erst an! Soll ja was Gutes werden heute, mit dem anderen Krams habe ich vor sechs Jahren [Beginn seiner Tätigkeit im Studio] was gemacht.“ Der Rest der Mikrofonierung verläuft in üblichen Bahnen: Snare top, Snare bottom, Hi-Hat, Toms, Bass-Drum innen und außen, Ride etc., ein paar Raummikros usw. Eine Ausnahme bilden zwei extra Beckenmikrofone, die nur installiert werden, weil Produzent Dieter sie in seinem Setup verwendet, auch wenn Felix diese für unnötig hält. Um aber die Situation nicht noch weiter anzuspannen, positionieren Felix und Sören die Mikros wie vom Produzenten gewünscht und geben ihnen wegen ihrer „diplomatischen Funktion“ den Spitznamen „Dipl-Mics“. Nachdem der grundsätzliche Aufbau abgeschlossen ist und Sören das Set auf seine Stimmung überprüft hat, beginnt eine (songspezifische) Diskussion bezüglich des Klangs der Snare: Felix plädiert für eine etwas tiefere Stimmung, weil er eine solche, ihn überzeugende von der Demo des ersten aufzunehmenden Songs im Gedächtnis hat. Ferner erklärt er Sören die Beschriftung des Pults, vor dem beide sitzen und an dem Sören durch Drücken der Solo-Cue-Knöpfe einzelne Kanäle zum Vergleich hören kann. Jenen Vergleich zwischen den bereits existierenden Spuren und den Testaufnahmen des momentanen Setups nehmen die beiden nun vor⁸¹⁸:

S: Kriegst du es mal direkt verglichen mit dem ander'n [Recording]? Weil, das war das Problem. [Felix macht die alte Drum-Aufnahme an, klingt auch für mich wesentlich flacher, weniger druckvoll]

F: Ja, ist schon was anderes.

5S: [Die alte Aufnahme] Ist ne Katastrophe, man! Ich hab' das [im Studio des Produzenten] nicht gehört!

F: Du hörst so was nicht?

S: Nee, wirklich, keine Chance das zu hören!

⁸¹⁸ An dieser Stelle möchte ich die Unterschiede der Wiedergabe thematisieren: Im Vergleich zu im Anhang 6.1 beschriebenen Sessions in einem relativ kleinen Studio finden hier mehr Bewegungen zwischen den Räumen in einem wesentlich längeren Zeitraum statt. Daher fasse ich einige Vorgänge zusammen und springe nur dann in die Wiedergabe von Gesprächen, wenn deren Inhalte durchgehend von Interesse bezüglich verschiedener oder wiederkehrender Punkte sind. Demgegenüber sind die Sessions des Anhangs 6.1 durch die Personalunion von Produzent, Tontechniker und Songwriter stark von Gesprächen der Bewertung geprägt, während hier technische Probleme, Einschränkungen, spieltechnische Probleme bedingt durch den Studiokontext etc. relevant sind.

F: Ich will jetzt noch nicht mal behaupten, dass du es hier richtig hörst, ja. Aber, äh –

10 **S:** Ja, aber das ist wirklich was anderes, man! (Bass-Drum ist zu hören)

F: Aber das ist immer noch, ähm... dreh dich mal n bisschen auf. Der große... Nee, der...
(greift über Sörens Arme herüber, dreht die entsprechenden Regler selbst hoch, zeigt Sören, welchen Regler er bedienen müsste) [...] Das hat auch schon ordentlich Bums!

S: Kann ich's nochmal gegenhören? (sitzen beide am Pult, Sören will mal dieses, mal jenes
15 Signal hören, dann gegeneinander hören etc.) Geht gar nicht! (man hört das alte Signal) Okay, haben wir erst mal gecheckt! (anderer Groove) Mach' noch mal den Vergleich! (anderer Groove, altes Signal) Mal zurück? (neues Signal)

F: Das hörst du schon im Snare-bottom-Signal, dass das andere flacher ist, ne?

S: Tiefer meinst, ne?

20 **F:** Nee, flacher. Also... das ist noch die {...}-Snare jetzt.

S: Ach so, ja klar!

Die Einzelsignale werden durchgehört und Felix verändert an diesen jeweils noch einige Einstellungen, z.B. das Filtern der Hi-Hat oder der Klang der Snare. Nachdem eine gute Weile später die Hi-Hat und Snare mit EQ versehen bzw. gestimmt sind, geht es weiter mit den Tom-Signalen. Der Bezugsrahmen der alten Aufnahmen als Beispiel, wie es nicht klingen soll, wird dabei immer wieder genutzt:

S: Ach so, direkt die Toms, kannst gar nicht machen, ne?

F: Das sind jetzt die beiden. (Toms werden abgehört) Die ziehen bisschen runter.

S: Was meinst?

25 **F:** Die ziehen bisschen runter. Aber ich find's noch im Rahmen. Ich mein', n bisschen macht's das immer, wegen der Attack, aber –

S: Jaja, warte, da geh' ich auch noch mal kurz ran.

F: Nur zum Vergleich (alte Aufnahme zu hören). Ich spiel' dir mal ganz kurz vor, die Tom, äh, die ihr davor produziert habt, ja? Leider haben wir keinen Analyzer, da kannst du wirklich,
30 äh, knallhart sehen, dass untenrum... komplett fehlt, ne? Äh. Warte, ich versuch' mal kurz, ob ich den mal kurz simulieren kann, was ich hier gemacht hab. [...] Ne? (spielt die alte Tom-Spur an)

S: Die wabert. Das ist auch das Problem beim... Hab' ich nicht gehört im Studio [des Produzenten]. Okay, nochmal die hohe?

35 **F:** Von euch?

S: Mhmh. (M)

F: Ist alles so ein bisschen gedämpft und ohne „body“! Bei allen Aufnahmen! Fällt mir jetzt so gerade auf. Gedämpft und ohne „body“!

S: Mhmh, okay. Mach mal unsere jetzt. (M, aktuellen Signale werden gehört)

40 F: Ach so, du bist gerade auf'm Becken. (Sören hat den falschen Kanal auf solo gestellt)

S: Welchen?

F: Da, wo Tom und Hi-Hat steht. Genau. (M)... Das ist das Beckenmikro...

Anschließend entspinnt sich eine kurze Diskussion über die Phasenverschiebungen der Aufnahmen und deren Korrekturen, in der Felix erklärt, dass er momentan über das Pult die Phasen entsprechend drehe, sie am Ende aber reinrechnen müsse, weil die Mitschnitte nicht über das Pult laufen, sondern direkt in das Pro Tools-System eingespeist würden. Ferner stellen beide fest, dass die von Sören eingespielte Snare beiden doch recht gut gefällt und eine tiefere Stimmung bzw. eine andere Snare – insgesamt stehen drei zur Auswahl – nun doch nicht notwendig sei. Anschließend wenden sich beide dem Tom-Sound zu: Sören hat Testspuren eingespielt und der Klang habe für ihn noch „zu viel Kessel“, woraufhin Felix vorschlägt, etwas Moongel auf die Toms zu legen, gleichzeitig warnt er vor einem isolierten Hören der Toms:

F: Ich würd' halt sagen, weißte, wir hören jetzt gerade ohne Playback, weißte?

S: Ja, ich weiß, ich weiß, ich weiß!

45 F: Naja, äh, nicht, dass wir wieder zu viel wegnehmen!

S: Nee, nee, ich will den nicht wegnehmen, aber das ist, ähm, ... Ja, das ist so, ich hab', hab' mir auch so ne, ich hab' mir auch andere Drum-Sachen konzipiert, die ich nackt spiele, Passagen, wo das Schlagzeug einfach mal nackt spielt. Ne? Und da ist halt auch nicht dieses „Dongggg“ (Nachklingen der Toms). Es ist halt einfach nur einen kleinen Tacken zu viel. (F:

50 Mhmh.) Ein kleiner! (geht in den Aufnahmerraum)

F: Also wart' mal! Oder, äh, machen wir erst mal die {...}.

S: Genau. (Sören sucht nach der richtigen Position für das Moongel auf den Toms, spielt dann an)

F: Okay, warte mal! Jetzt nimm mal bitte das Moongel n *bisschen* weiter... Und spiel noch-
55 mal. (M) Okay, ist schon zu viel! Zu viel wieder weggenommen!

S: Ja, hm, das ist nicht machbar. Da brauch' ich ne Schere! Muss ich kleiner machen!

F: Okay. Na dann hör dir erst mal an!

S: (kommt in die Regie) Ich muss das Moongel n bisschen kleiner machen, das ist ziemlich dicke. (spielt nochmal testweise etwas ein)

60 F: Ach so, man muss auch sagen, man kann da so n bisschen auch in der Mischung rauskitzeln, wenn's wieder zwingend sein sollte, ich kann mal eben kurz das machen, was ich [...] letztens auch gemacht hab, ähm... Moment, äh... (geht zum Outboard-Turm, nimmt Einstellungen vor) Ich hab' jetzt nur n Kompressor raufgemacht, das, ähm, macht den – (spielt Drum-Take ab)

65 S: Die Snare hat unglaublichen Sack jetzt [Druck/Sound], bin gerade' bisl neidisch! (...) Machst du jetzt noch mal ohne die Nachbearbeitung nochmal kurz?

Beide sitzen wieder vor dem Pult und mittig vor den Abhörboxen, d.h. in der Nähe des sweet-spots, und Sören äußert seine Zufriedenheit mit dem nun entstehenden Sound der Toms, woraufhin Felix lachend einwirft, dass sich der ganze Aufwand ja auch lohnen müsse. Als letztes würde er gerne noch die Diffusoren vor die Bass-Drum stellen, weil dies etwas mehr Festigkeit mit sich brächte. Von der Snare ist Sören nun überzeugt:

S: Na, die Snare, muss ich sagen, Felix, die bleibt druff. Find' ich richtig gut!

F: Okay, ich mag die nämlich! Ich mag die echt gern!

S: Die macht einen *dermaßen* Alarm da! Herrlich! [...] Ja, scheiße man! Das Problem ist 70 nämlich, das ist genau das Ding. Also, wirklich, das ist alles in Ordnung bei Dieter [Produzent der Band], aber das mit dem Drum-Set aufnehmen macht mich fertig. Und ich weiß jetzt auch, warum es mich fertig macht. Und das ist das Ergebnis nach viel Rumprobieren. Vielleicht hab' ich's auch kaputtprobiert! Kann auch sein! (schaut auf die Diffusoren, die Felix ins Studio geholt hat) Ist das da einer der Diffusoren, die du gebaut hast hier?

75 F: Äh, das ist noch aus der Generation ohne meine Formel.

Felix, Sören und ich räumen gemeinsam die Diffusoren in den Aufnahmerraum, positionieren sie an verschiedenen Stellen im Raum und hören uns dann die Wirkung in der Regie an. Sören bemerkt nahezu keinen Unterschied zwischen den Versionen mit und ohne Diffusoren, was Felix darauf zurückführt, dass er ohnehin nur die Overhead-Mikrofone und Becken auf dem Pult hört. Nach dem Hinweis, primär auf die Snare zu hören, stellt Sören ebenfalls einen kleinen Unterschied fest:

S: Okay. (M) Da ist n Unterschied, n kleener. Kann ich aber nicht in Worte fassen, was da passiert. (F: Druck?) Keine Ahnung, irgendwie...

F: Nochmal „A“. (M) (dann „B“) Mehr Druck, oder? Bei „B“.

S: Hm. Ich weiß nicht. Also irgendwie... ich bin mir nicht sicher, ob das eventuell an der
80 Spielweise lag. Ich hab' eigentlich exakt gleich gespielt. (F: Mhmh.) Dynamisch.

F: Also irgendwie fehlt natürlich auch bisschen was in den Becken, aber das kann auch natürlich dynamisches Spielen sein und so Lautstärkeunterschiede sind natürlich auch immer, ähm, die Frage so. Aber spontan gefällt's mir besser.

S: Ja, okay.

85 **F:** Und, äh, Bass-Drum hab' ich nicht so n großen Unterschied gehört, aber auch da muss ich sagen: Ganz subtil hab' ich das Gefühl, im Sub-Bass-Bereich ist es n bisschen fester. Aber das ist vielleicht Einbildung... Ich würde die auf jeden Fall stehen lassen!

Der Soundcheck läuft inzwischen seit über zwei Stunden, es werden am Ende drei bzw. vier Stunden sein und das allein wegen des Klangs. Wobei Schlagzeug-Abnahmen meistens mit am aufwendigsten im Vergleich zu anderen Instrumenten sind, allein wegen der reinen Anzahl von Mikrofonen nicht nur am Instrument, sondern auch im Raum.⁸¹⁹ Der Aufwand scheint aber gerechtfertigt zu sein, weil beide einen bestimmten Sound suchen, der allerdings eher nach diffusen Kriterien des Negativbeispiels hervortreten scheint. So erwähnt Sören, dass Bandleader Michael ihm noch gesagt habe, der Drum-Sound und besonders die Snare sollten nicht zu „poppig“ werden – was immer genau das heißen mag. Die – besonders großen – Diffusoren zerstreuen die Frequenzen unter 100 Hertz⁸²⁰ und unterbrechen die Mode (stehende Welle) dieses speziellen Raumes. Nun findet der vermeintlich letzte Durchhörvorgang statt, wieder sitzen beide konzentriert vor dem Pult und hören bestimmte Elemente alleine. Das anfängliche Stativproblem taucht erneut im Vergleich zu einer anderen hier im Studio von Felix aufgenommenen Session auf, an deren Sound sich Sören orientieren will: Bis auf die Overhead-Signale sind fast alle nahe an der von Sören für gut befundenen Klangqualität:

S: Aber das (Signal der OHs) ist anders, ne?

F: Ja, ich kann dir sagen, woran das liegt! Ich bin zu sehr über den Becken!

90 **S:** Zu sehr über den Becken mit den, äh, –

⁸¹⁹ Es existieren auch Varianten mit zwei oder drei Mikrofonen, die ein Drum-Set gut abbilden können, in den von mir angenommen Zusammenhängen wurden indes die aufwendigeren Optionen gewählt.

⁸²⁰ Normale Diffusoren enden in ihrer Funktion bei etwa 400 Hertz.

F: Overheads. Also ich wär‘ normalerweise 20/30 cm weiter bei dir. Das ist der andere Galgen (Mikrofonständer).

S: Jetzt mal ganz dumm gefragt... Mhhh...

F: Also, ich kann jetzt natürlich doch nochmal weitergehen und von hinten kommen, mach‘
95 ich selten, find‘ ich nicht so geil.

S: Ja, ich hätte Schiss, dass es, wenn es so auf dem Riser steht, dass da was übertragen wird auf dem Galgen.

F: Ja, eben. Genau deswegen mach‘ ich’s nicht so gerne. [...] Die einzige Lösung dieses Problems, das hätten wir aber vielleicht schon vor einiger Zeit angehen sollen, wäre, zu mir
100 nach Hause zu fahren und meine Ständer zu holen.

S: Mhhhh, ja, klar. Fuck. Fuckfuckfuck! Naja, das ist jetzt, also n großes Problem seh‘ ich da jetzt nicht drin. Ich mein‘, die sind ganz vorne, ne? Ich mein‘, weiter runter kriegen wir die nicht.

F: Weiter geht nicht. Es geht einfach nicht. Also, vor allem, ich hab’ ja vorhin versucht, den
105 mal zu verlängern, ja? Kriegst es nicht hin, du kannst den nicht verlängern! Weil dann, äh, der Hebel zu groß ist und die runtersacken.

S: Egal wie fest du die donnerst, ja? Wenn man da richtig...?

F: Kriegst du nicht länger, da ist n Gummi, der gibt nun mal nach! Wenn das Gewicht zu hoch ist, ist es zu hoch! Weißte, bei den andern hast du ein Gegengewicht, da ist dann der
110 Hebel nicht so entscheidend, der hält das dann aus. [...] Wenn ich gewusst hätte, dass die mir heute hier den Ständer klauen, beide! Ne, dann hätte ich den mitgebracht!

S: Die sind noch nicht fertig, ne?

F: Für heute sind ‘se fertig. Aber ich kann deren Session nicht abbauen.

Die Diskussion über die Möglichkeiten des Abbauens, die damit verbundenen Probleme der Wiederherstellung der anderen Session, die möglichen Phasenverschiebungen und die Qualität der Stative – jene im Studio sind 20 Jahre alt und könnten wegen des Verschleißes nicht „festgedonnert“ werden – zieht sich noch etwas hin und Sören versucht, andere Wege zu finden, wie man die Situation des fehlenden Stativs beheben könnte, um das Optimale für seine Aufnahmen herauszuholen. Felix blockt aber alle weiteren Bestrebungen in dieser Richtung und erklärt, weiteres Rumprobieren habe unter den gegebenen Umständen keinen Sinn. Letztendlich bleiben alle Mikros und Stative an ihrem Platz und Sören hört noch einmal die Signale, bevor er mit den Aufnahmen beginnen will. Felix überprüft zuvor die Passfähigkeit des Schlagzeugs mit dem Bass, offenbar hatte es bei den anderen Recordings Konflikte zwischen

dem Grundton vom Bass und der Floortom gegeben; Sören führt das einmal mehr auf die Abhöre des Produzentenstudios zurück. Die Toms in der gegenwärtigen Session würden jedoch völlig anders klingen und nicht so einen starken Nachklang haben, so Sören, deswegen dürfte sich kein Problem ergeben. Tatsächlich ist die Stimmung der Tom deutlich unterschiedlich zur ersten Drums-Session: Es klingt ein anderer Ton und dieser wesentlich kürzer. Nach einem erneuten Abhören, Signal für Signal, geht es an das Anlegen der Klicktracks. Zu diesem Zeitpunkt wird mir bewusst, wie sehr man ohne Tageslicht und Fenster das Zeitgefühl verliert: Inzwischen ist es schon nach 21 Uhr, d.h., wir sind seit ungefähr fünf Stunden dabei, Drums zu stimmen, zu mikrofonieren, zu vergleichen und noch nicht ein finaler Take wurde eingespielt. Das Anlegen der Tempotracks ist für Felix etwas überraschend, weil er offenbar davon ausging, zusätzlich zu den Guide-Tracks, die relevante Informationen der anderen Instrumente für den Schlagzeuger enthalten, entsprechende Klicktracks zu bekommen. Gerade angesichts der wechselnden Tempi und Taktarten in den Songs der Band scheint jener Gedanke durchaus naheliegend zu sein. Nach einem ersten – abgebrochenen – Versuch mit Viertel-Klick möchte Felix auf einen Achtel-Klick wechseln. Sören kommt in die Regie und antwortet auf die Frage nach dem gewünschten Klick-Geräusch⁸²¹ mit einem breiten Grinsen: „Ich möchte n Furz haben.“ Beide lachen und suchen einen passend(er)en Sound für einen durchgehenden Klick aus⁸²², danach nimmt Sören seinen Platz am Schlagzeug ein und setzt sich die Kopfhörer auf. Nach dem Schließen der Glastür läuft alle Kommunikation über die Studio-Boxen und das Talk-back-Mikrofon.

S: (Kopfhörer auf) Gib mir mal [den Klick]!

115 **F:** Sofort, kommt gleich. [...] (Sören testet die Lautstärke aus) So, Drum-Set solltest du jetzt haben. (Sören spielt eine Weile, ist nicht zufrieden) Sonst zieh deinen Kopfhörer noch weiter nach oben. [...]

S: (durchs Talk-Back) Der ist auf Maximum.

F: Der Kopfhörer ist auf Maximum? (verändert den Monitormix für Sören) Ich geb's dir mal, 120 ja? (M) Klick haste? (**S:** Nee?!) Klick müsste auf der fünf sein... Versuch mal Klick auf der acht? (Kopfhörerverstärker/Mixer-Kanäle sind gemeint) (M; Sören beginnt, sein Pattern zu

⁸²¹ Jede DAW verfügt über individuelle Klick-Geräusche, die jedoch von jedem beliebigen Sample ersetzt werden können. Für Schlagzeuger ist es naheliegend, ein möglichst deutlich hörbares, also außerhalb des Frequenzbereiches der gespielten Drums liegendes Signal als Klickgeräusch zu benutzen, an welches sich dann gewöhnt wird. Eine Veränderung dieses Geräusches kann z.B. die Ursache für eine (zunächst) schwächere Leistung im Studio sein.

⁸²² Auf den Hinweis von Felix, die Zählzeit eins mit einem anderen Klang zu betonen, antwortet Sören: „Mir muss keiner sagen, wo die Eins ist!“

spielen, ein Mix aus Bass-Drum und Klick-Schlägen auf dem Tom-Rand, Felix macht Guide-Tracks an und aus, um Schlagzeug zu hören)

S: Wir müssen mal ganz kurz eine Sache noch... Das mit dem Klick, irgendwie macht [der] 125 Schwierigkeiten, merk' ich gerade. (**F:** Okay.) Kannst du das mal, ähm...

F: Kann das sein, dass der nicht ganz hinhaut?

S: (hält inne, denkt nach) Nee, nicht, dass der nicht hinhaut, weil... irgendwie ist... irgendwie gibt das Durchgehen (des Klangs) ein ganz komische Feeling vor.

F: Was meinst du?

130 **S:** Das ist n ganz komisches Feeling. Dieses „tacktacktack!“ (**F:** Ja, okay?) Kannst du bitte nochmal zurückkehren zu der Variante, einfach nur das Tempo zu geben. Oder den Klick so zu machen, dass er die anderen Zählzeiten alle wesentlich unbetonter sind, unabhängig davon, ob es 7/8 ist oder nicht. Im Prinzip das Gleiche nochmal machen, nur die letzten vier Schläge immer „DABdubdubdubDABdubdub!“ Oder einfach mal den ander'n Klick, der 135 gerade war. Den nochmal testen.⁸²³

Nach dem ersten Durchlauf kritisiert Felix die etwas zu „zischigen“ Ridebecken, was er nach kurzem Gespräch mit Sören auf dessen Spielweise zurückführt. Ein weiteres Problem dieser Session wird sofort beim ersten Song akut: Sören spielt eine Kombination aus Stickschlägen auf dem Rand der Stand-Tom und Schlägen auf dem Fell. Beide Bewegungen werden momentan nur mit einem Mikro aufgenommen, beide Geräusche sollen aber verschiedene EQs und Positionen (vorne versus hinten) im zukünftigen Mix erhalten; ein Problem, welches bereits bei der ersten Mixsession von Felix an dem Album auftrat, als Produzent Dieter die Klicks brillanter bzw. weiter „vorne“ im Mix haben wollte, dies aber aufgrund der Signale auf einer Spur nicht möglich war. Deswegen schlägt Felix vor: „Lass die Rim-Klicks auf den Toms overdubben!“ Nach einigem Ausprobieren wird diese Idee von Sören indes verworfen: „Nee, lass lieber die Toms overdubben, der Rest ist so ein flow.“ Nach einer weiteren Testaufnahme mit der neuen Bewegung sind sowohl Felix als auch Sören zufrieden, wobei Sören feststellt: „Strophe ist hart, muss ich sagen! Das ist irgendwie n Bewegungsfluss, der halt eingebaut ist. Aber ich werd's hinkriegen!“ Felix lacht, denn die gefundene Lösung interferiert – was ihm klar ist – natürlich mit Sörens Spielbewegungen. Alternativen, z.B. die Toms abzudecken, damit Sören sie trotzdem anschlagen kann, werden aber wegen des Einflusses auf die Klangqualität der anderen davon betroffenen Signale, die Rim-Anschläge auf den Toms, ver-

⁸²³ Alle Standard-Klicks einer DAW haben Betonungen auf der ersten Zählzeiten eines Taktes, d.h., die Zählzeit Eins eines Vier-Viertel-Taktes wird immer höher oder niedriger sein als der Rest der Schläge des Taktes, weswegen Felix genau das auch vorher vorgeschlagen hatte.

worfen. Uwe, der neue Mischer, werde es ihm aber danken, meint Felix. Ein nochmaliges Gegenhören aller Signale später sollen die ersten Spuren eingetrommelt werden: Felix möchte einmal das komplette Set und anschließend ein „first take“⁸²⁴ hören, Sören will aber lieber gleich die vereinbarte Variante ohne Toms einspielen, falls der Take gut wird. Allerdings geht es nicht ganz so unkompliziert vonstatten, wie gewünscht: Sören fliegt aus dem Song und findet beim punch in⁸²⁵ seinen Einsatz nicht, wofür er sich umgehend entschuldigt:

S: Ah, sorry! Ich bin jetzt, wir sind mittendrin irgendwo, oder?

F: Ich hab‘ dir zwei Takte vor deinen Becken gegeben.

S: Na okay. Vielleicht könntest du mir –

F: Ich kann aber auch dir, äh, von dort geben, wo ursprünglich mal euer Titel anfing.

140 **S:** Ja, mach das mal bitte.

F: Dann sind bloß die Keys schon in vollem Gange, aber das ist ja egal. So, kleinen Moment! (Felix setzt Startpunkt der Aufnahme neu, danach neuer Take, den Sören nach einer Weile abbricht)

S: Ich hab‘ n bisschen Stress... Ich hab‘ n bisschen Stress {...} Irgendwie war der Klick nicht
145 bei den Becken, oder? Irgendwie hat der Klick aufgehört.

F: Nee. Hast du den vielleicht einfach nur nicht gehört.

(drei oder vier Takes folgen)

S: Es gibt eine Stelle, wo die Gitarre n bisschen hinterherhängt. Ich muss sagen, ich hab‘ echt n bisschen Krise mit dem Klick.

150 **F:** Ich dachte, du hast Klicks vorbereitet. Ich war irgendwie davon ausgegangen, dass wir –

S: Mhmh. Mach mir mal die Musik noch n bisschen lauter, nicht den Klick.

F: Ähm. Der... die Gitarre in den Strophen... ist, äh... n bisschen untight, ne? Die hab‘ ich nicht hier vorne, aber die sind ja auch in meinem Mix nicht so laut wie bei den Proben.

S: Genau. Nee, das ist nicht so, nee, um die geht’s mir nicht so. Sag mir mal, gibt’s ne be-
155 stimmte Stelle, wo du sagst: „Das ist ein Problem!“?

F: Ähhh, pffff! Na es gab jetzt irgendwo mal n paar kleine Hänger oder so. War n bisschen Timing-mäßig. (spielt Mittelpart des Songs mit Gitarrenfigur an) Das klang für mich [bezogen auf die Drums] noch nicht so hundert Prozent rund...

S: Das? Echt?

⁸²⁴ Damit ist das einmalige, nahezu perfekte Einspielen eines Songs gemeint, der Overdubben oder neue Takes unnötig macht – höchst seltene, aber gerne zitierte Vorgänge. Felix‘ genauer Wortlaut – mit entsprechendem Grinsen – dazu: „Und dann, äh, ist ja ‚first take‘!“

⁸²⁵ „Punch in“ bezeichnet das Einsetzen der Aufnahme mitten im Stück, bei bestimmten, abgegrenzten Abschnitten, z.B. nur der zweite Refrain oder nur die dritte Hook.

160 **F:** Ja, aber das ist minimal nur, weil's dis is so... Geht noch besser! Ähm... Aber wir diskutieren hier auf nem ganz anderen Niveau als {...}, von daher (lacht)...

S: Ja, ähm, bei mir ist halt nur das Ding so, ich hab' das Gefühl, Leo [Gitarrist der Band] hängt hinterher!

F: Kann auch sein.

165 **S:** Äh. Das verwirrt mich gerade n bisschen... Kannst du das mal, kannst du mal ganz kurz nur Leo in Referenz zum Klick mal hören.

F: Moment.

S: Dass ich nochmal sichergehe, ob da irgendwie was faul ist. Die Spuren liegen alle hundertprozentig auf dem Klick? (Gitarre und Klick) Ah ja, Refrain? Mach mal dieses Solo „dadada-
170 ding dadededadidadad“ (Gitarrensolo und Klick). Da ist er nicht ganz drauf.

F: Findste, ja? (**S:** Ja.) Mir ist das jetzt nicht so aufgefallen, aber –

S: Nimm mal Leos Gitarre raus und hör dir mal bitte die Stelle nochmal an. Liegt Leo im Clip eins an?

F: Das sind jetzt Sub-Mixe summiert, ne? Leo hab' ich eigentlich hier draufliegen, das ist
175 jetzt natürlich schwierig nur mit ihm... [...]

S: Das „dididida“, das stolpert irgendwie so rein, ne?

F: Naja, guck mal, wenn du dir hier die Eins anguckst, da ist exakt mit deiner Bass-Drum der Klick (lacht), also, äh,... (**M:**) Daran kann's jetzt nicht liegen, würd' ich behaupten.

Nach einem weiteren Take kommt Sören wieder in die Regie. Kleinere Fehler werden angesichts des vorhandenen Materials als vernachlässigbar angesehen, entsprechende Korrekturen könne der neue Mischer vornehmen. Felix findet noch einige Kleinigkeiten, die seiner Meinung nach entsprechend verändert werden sollten, während Sören feststellt, dass er „keine Bauchschmerzen bekommen“ hätte und den letzten Take bis auf einen Schnitt so nehmen würde. Er überzeugt Felix davon, ihm nach der Session das gesamte Material zukommen zu lassen, damit er bei sich zuhause die Schnitte durchführen kann. Als nächstes kämen die Overdubs der soeben ausgelassenen Tom-Anschläge und Felix fragt in diesem Zusammenhang nach einigen Beckenschlägen, die er bisher vermisst hat:

F: Weil da, äh, im Intro hast du jetzt die Becken noch nicht gespielt, ne?

180 **S:** Nee, mach' ich eh nicht mehr.

F: Wieso nicht?

S: Weil es ne Mischung von Uwe gibt, wo er die Becken rausgenommen hat und das gefällt mir sehr gut. Er hat das komplett eliminiert, meine „dididing!“, meine drei Schläge da. Und im Grunde hat er auch irgendwie recht, weil das ist einfach so... klischeehaftes: „Ich plinkel“
185 mal irgendwo was rein.“

F: Ich, äh, fand die Idee geil. Muss ich ehrlich sagen. (**S:** Ja.) Ich hab' sie auch, ehrlich gesagt, so ein bisschen räumlich gefeatured. (**S:** Ja.) Aber ich fand's nicht gut gespielt. (**S:** Joa...) Das war irgendwie so, das war n bisschen zu, ja, reinge-

S: Reingeplinkelt. Ich weiß auch nicht, warum ich das gemacht hab'. Das ist, äh, das ist im
190 Studio einfach so passiert. Hab' ich einfach mal... „Ich hau' da einfach mal drei rein.“ Lass die weg, die Schläge. Es soll, es soll richtig losgehen mit dem (imitiert Bass-Drum-Pattern), vorher nicht. (**F:** Okay.) Ne?

F: Also weil... Jetzt kommt die Diplomatie wieder. (**S:** Ja.) Weißt du, wenn Dieter sagt: „Wo sind die jetzt?“ Dann ham wa nichts.

195 **S:** Dieter findet die auf Uwes Mix super. Der vermisst die ja gar nicht. Die sind ja raus aus Uwes Mix.

F: Ich sag' nur.

S: Ja. Nee, nee.

F: Die jetzt schnell einzuspielen und hart zu schneiden, wenn, äh, wenn man's jetzt doch
200 nicht haben will, das ist überhaupt kein Problem.

S: Ach so jetzt, als Overdub meinst? (**F:** Ja.) Na gut, denn, als Overdub, lass machen! Okay, ich hätte jetzt nicht den Take nochmal gespielt wegen der drei Schläge.

F: (grinst) Nee, nee! [...]

S: (nach erfolgreichem Overdubben, bei dem die Gitarre als rhythmisch etwas hängend identi-
205 fiziert wurde) Ja. Okay. Nee, okay. Ähm. Können wa mal eine Sache machen? Ähm. Nochmal die, die Spuren komplett wegnehmen, jetzt wo ich, äh, im Prinzip „ernst“ gespielt hab', noch einmal einen kleinen Gegencheck, äh, alle Signale zur vorangegangenen Studioaufnahme.

F: Mhmh!

210 **S:** So zur letzten Gewissheit, falls jetzt irgendwas anders ist. (**F:** Mhmh.) Ich werd' wahrscheinlich n bisschen schleppen, da bleibt mir jetzt nichts anderes übrig, aber... is schwer, is schwer so zu spielen [mit den Phantomschlägen]. (Felix rollt zwischen Pult und Rechner hin und her) (M)... Leo rennt immer noch n bisschen nach vorn. (**F:** Äh...) Müssen wa klären irgendwie.

- 215 **F:** Puh, das sind ja auch letzten Endes Produktionssachen. wo ich sagen muss... dis wird, glaub' ich, n bisschen zu heilig genommen, inzwischen, äh, das so zu nehmen, wie ihr das gespielt habt. Das sag' ich mal zu jedem von euch, ja? Ähm, paar Sachen darf man korrigieren. **S:** Ja, ist okay. Darf ich das ganz kurz nochmal hören mit dem andern Take, ob das gleiche Phänomen da auch ist. Mit der Gitarre. (M; Leadgitarre mit anderem Drum-Take)
- 220 **F:** Also vielleicht liegt's ja auch an meinem Ton-Mix, vielleicht hab' ich da irgend ne Scheiße gebaut, ja. Äh, ich kontrollier's jetzt nochmal mit den anderen Sachen, das liegt jetzt nicht daran, dass du scheiße gespielt hast, würd' ich sagen.
- S:** Nee, das kann gar nicht, das ist unmöglich, weil wie gesagt, jetzt war nur Klick druff und...
- 225 **F:** Ich kann's auch Uwe einfach nochmal in die Hand geben: „Achte nochmal drauf! Solo Leo, wie findste das Timing?“ Im Vorfeld allerdings. [...]
- S:** Mhmh, ganz wichtig. Das sag' ich ihm vorher, weil, äh, bevor wir die Sachen zu Uwe geben, sind die Sachen bei Dieter auf'm Pult. Und irgendwelche, ich nenn' die mal „Bereinigungen“, irgendwelche Korrekturen finden da statt. Uwe macht da gar nichts dahingehend.
- 230 **Der** soll nur mischen. Also, es sei denn, es fällt dann *nochmal* was ins Gewicht.
- F:** Ich vermute ja, er hat in den Strophen einfach die Gitarre geschnitten (lacht).
- S:** Mhhh, Uwe? (**F:** Ja.) Kann sein. Weil se da so aufgeräumt sind?
- F:** Das war einfach offensichtlich, er hat se ziemlich laut gefahren und sie haben gegroovt. Und ich hab' sie laut gefahren und es hat nicht gegroovt. (**S:** Okay.) Ne. Und du kannst die
- 235 hin- und herschieben, du kommst nicht dazu, dass es gegroovt hat. Und irgendwann haben wir einfach gesagt: „So, jetzt schneide ich sie.“ Und dann kam Dieter mit frischen Ohren rein und sagt: „Nee, das ist gut!“ [...] Ich kann mir sehr gut vorstellen, dass er sie geschnitten hat. Wenn nicht, dann, äh, wäre das interessant, welchen Trick er angewendet hat (lacht). Vielleicht hat er auch einfach nur ein Setting gefunden, wo es wirklich groovt. Keine Ahnung!
- 240 **Aber** ich vermute, er hat's geschnitten.

Ein Blick auf die Uhr lässt Felix laut über das Abendbrot nachdenken. Mein nicht wirklich ernst gemeinter Hinweis, dass es für Essen vielleicht schon ziemlich spät sei, bringt Felix nur zum Lachen: „Das ist n Tonstudio!“ Zu Sören gewendet fragt er, ob noch weitere Songs mit krummen Taktzahlen zu erwarten wären, was Sören – herzhaft gähmend – verneint. Der nächste Song wird angegangen, einmal mehr vermerkt Sören, ihm würden wenige Guide-Tracks reichen, aber Felix stellt erneut fest, er habe lieber mehr Spuren als zu wenige, weil man so mehr Kontrolle hätte und Dinge ggf. nicht überhöre. Die Spuren werden importiert,

das Projekt angelegt, der Klick gebaut. Es folgen eine kleine Essenspause und ein kurzes Verlassen des Studios in die winterliche Nacht, denn während der letzten Stunden hat es relativ kräftig geschneit, was die ohnehin schon schmalen Stufen zum Studio noch gefährlicher macht. Als ich anmerke, dass der Zugang zum Studio jetzt noch „spassiger“ wäre und ich bei meiner Ankunft dankbar das bereits aufgebaute Drum-Set zur Kenntnis genommen hätte, da wir nicht gemeinsam ein Drum-Set diese Stufen herschleppen mussten, erzählt Felix lachend von einer diesbezüglichen Erfahrung: Scheinbar habe ein international bekannter Künstler fast komplett eigenes Equipment zu Sessions mitgebracht, unter anderem ein ausladendes Drum-Set und große Gitarren- oder Bass-Amps, die das Personal nur mit Mühe und Not ohne Schaden eben jene Treppe herunter und gerade so durch die Tür bekommen hätte.

Als Felix wieder ins Studio geht, führe ich ein Gespräch mit dem Drummer, weil mich die neuen Tracks im Zusammenhang mit der Kenntnis des vorherigen Albums sowie der ursprünglichen Zielrichtung des Projekts interessieren. Der Sänger und Co-Songwriter der Band hatte mir vor einigen Jahren – ungefähr zum Zeitpunkt der Gründung des Projekts – während eines Gesprächs als Ziel den Einstieg in die Charts, d.h. konkreten kommerziellen Erfolg, genannt. Die bisher von mir gehörten Guide-Tracks des soeben aufgenommenen Songs, auf denen Bass, Synthies, Gitarren und zuweilen Vocals erklangen, und die dazu eingespielten Schlagzeugspuren erwiesen sich nicht als völlig deckungsgleich mit etablierten Formen der Popmusik: Es existierten mehr Teile als die üblichen Parts Strophe, Refrain, Bridge bzw. deren Reihenfolge war verändert, der Song stand in einer ungewöhnlichen Taktart, das Tempo veränderte sich innerhalb von anderen Songs plötzlich oder sukzessive, Songs waren zu großen Teilen oder durchgehend instrumental etc.⁸²⁶ Meine Frage zur Orientierung der Band – „Der Song ist jetzt aber nicht Standard-Radio-Pop?“ – beantwortet Sören, während er mitgebrachte Brote und etwas Obst verspeist: „Auf Chartplatzierungen zu hoffen, haben wir aufgegeben, wir sind eh keine Pop-Hörer und daher machen wir auch nicht solche Musik [...]. Den Versuch, sich so zu platzieren, hatten wir mit einem Song gestartet, [Songname], der hatte alles, was man fürs Radio gebraucht hätte und wurde extra dafür so geschrieben. Wir wissen nicht, warum es nicht geklappt hat.“ Meine Frage nach der Zielsetzung des Charteinstiegs entsprechend der Äußerung des Frontmanns vor einigen Jahren kommentiert er mit einem Lachen: „Ja, Michael ist auch der ‚Energy‘-Hörer [meint den Berliner Radiosender] unter uns!“

Nach der Essenspause hören Felix und Sören die vorher getätigten Aufnahmen noch einmal an, um mit (wieder) frisch(er)en Ohren deren Qualität zu überprüfen. Es gibt offenbar keine

⁸²⁶ Diese Songs konnte ich erst später hören, aber die Fragestellung blieb die gleiche.

Kritikpunkte und Sören trommelt den nächsten Song ein. Nach dem ersten Take schlägt Felix vor, eine Beckenfigur im Intro erneut zu spielen, weil der Klick auf den Kopfhörern in der dortigen Stille wahrscheinlich zu laut gewesen sei und deswegen potentiell zu hören wäre. Sören will diesen Part als Overdub einspielen, weil er offenbar die Sticks im Song wechselt und die Aufnahme mit zusätzlichen potentiellen Störgeräuschen nicht gefährden will. Nach dem zweiten, von Felix als sehr gut befundenen, Take findet, einmal mehr, ein Austausch zum Klicktrack statt:

S: Ja, fand ich auch gut. Eine Frage: Hast du mir mittendrin den Klick lauter gemacht?

F: Nein?

S: Also {nach dem Intro?} war das ein Mörder-Klick halt.

F: Ach so! Ahhhh okay, du hast dir vorher im Intro den Klick hochgeschoben? (**S:** Ja...?) Um
 245 Gottes Willen, mach so was nie! Dann hab' ich, äh, (lacht) zum Playback hin den Klick n
 bisschen lauter gemacht [D.h., Felix hat eine Lautstärkeautomation geschrieben, die mit der
 Dynamik des Songs den Klick lauter und leiser werden lässt, damit Übersprechung vermieden
 wird.], ja. Äh, und zwar hab' ich für's Intro den Klick leiser gemacht.

S: Ah! Ich hab' gerade gedacht – na ist egal. Hab ich trotzdem ausgehalten.

250 **F:** Dann brich ab bei so was!

S: Okay.

F: Äh... Warte, ich mach' dir... Ich dachte, wir machen das Intro, als du gegangen bist.
 (lacht; Sören kommt in die Regie und setzt sich vor das Pult, Felix wendet sich mir zu) Und
 da spielt er drei Minuten durch, ey!

255 **S:** (inzwischen in der Regie) War ja nicht so schlimm, war einfach nur (macht eine Geste für
 „verdammt laut!“)!

F: (lacht) „Ich dachte, mir platzt der Schädel!“

S: Besonders die Eins war fies! (ich lache los) [Wie zuvor beschrieben, ist die Zählzeit Eins
 fast immer etwas lauter und höher als die anderen Zählzeiten zur besseren Orientierung, was
 260 in so einem Zusammenhang besonders unangenehm ist.] (Felix und Sören hören den gerade
 eingespielten Take gegen)

S: Koof ick!

F: Ja. Dann die Overdubs! [...]

S: Ja, das war ein genauer Take, weil die Eins sich ins Hirn...

265 **F:** (lacht los) Ja, wahrscheinlich! War auf jeden Fall, echt, das Lustige ist, wenn du hier auf
 die Pegel vom Klick guckst und die Bassdrum hörst, dann denkste: „Hm. Passt!“

Es folgt eine an die Overdubs anschließende, minutenlange Diskussion um anschwellende Becken und deren Häufigkeit, bei der Felix vor dem Rechner mit Pro Tools-System sitzt und Sören über seine Schulter auf den Bildschirm schaut, damit er das Timing und den Pegel visuell überprüfen kann. Obwohl Felix sich dafür ausspricht, lieber Korrekturen am vorhandenen Material vorzunehmen, als neu einzuspielen, setzt sich Sören durch: Er würde den von Felix gesetzten Schnitt hören, ein Schweller sei zu früh und zudem wäre ein „Huckel“ in der Dynamik, der ihn stören würde, was Felix mit einem amüsiert-irritierten Blick in Richtung Sören und wohl wegen dessen Pedanterie mit dem Ausruf: „Mein Gott!“ kommentiert. Sören geht zurück in den Drum-Raum für die Overdubs und stellt nach dem Take fest, dass Produzent Dieter sich eh alles schieben würde, wie er wolle, „der alte Beckenspezialist!“; gleichzeitig ein Seitenhieb auf die Becken-„Dipl“-Mikrofone und zudem der Stimmung in der Regie angesichts fortgeschrittener Stunde zuträglich. Als nächsten Song will Sören noch „n Brecher nehmen“, weil er die „ganz, ganz schlimmen Brecher“ dann los wäre. Ein Blick auf den Zettel mit den BPM-Zahlen verrät, dass die Majorität der Titel oberhalb von 140 BPM angesiedelt und damit ziemlich schnell ist – gerade bei oft in Erscheinung tretenden 16teln auf der Hi-Hat. Sören dazu: „Michael *liebt* 16tel, der will immer, dass es schön peitscht. Wenn es zu langsam ist, dann bekommt er eine Krise.“ Da er wiederholt von „Brechern“ spricht, frage ich ihn nach einer genaueren Definition, ob der anstehende Song z.B. besonders anstrengend oder einfach nur laut wäre. Sören antwortet: „Nee, weil einfach, da passiert so viel, ist n Schweinestück! (lacht) Für mich auf jeden Fall. Auch live.“ Daraufhin frage ich ihn, ob er den Song geschrieben hat und gewissermaßen selbst Schuld an der Misere ist: „Nee. Den ham wa zusammen gemacht, aber das ist halt so, da ist halt *Riesenalarm* und plötzlich muss ich halt irgendwie; also dis ganze Schlagzeug irgendwie still kriegen und dann nur „tickticktick“ fast so ne jazzige Art [...] Extrem anstrengend. Kann auch sein, dass wir vielleicht da irgend n, noch n punch in machen, weil da gibt’s genügend Gelegenheiten, das zu machen.“ Beim Vorschlag eines punch ins wiederholt Felix mit hochgezogenen Augenbrauen und sehr deutlich gespielterstaunt die Worte („Punch in!“), welche bei der Band bisher als eine Art Sakrileg zu gelten scheinen. Sören hat während meiner Anwesenheit auch immer komplette Takes eingespielt, kein Stückwerk, abgesehen von den notwendigen Overdubs. Er geht auf Felix’ kleine Anspielung jedoch nicht ein und verweist nur auf eine Generalpause im Song, die sich dafür eignen würde. Felix fragt nach dem Tempo, damit er die Klicktracks einstellen kann:

S: Hundert, äh, sechsundsiebzig.

F: Da mach ich mal wieder den normalen [Viertel]Klick, wa? Och... bei dem Tempo.

S: Ja, dadurch, dass ich ja auch nen Bass hab, ist es cool. Dann ist es, find‘ ich, ausreichend.

270 F: Ist irgendwie 178 bei den Spuren.

S: Genau. Das ist ja genau das, was Michael gestern richtigerweise angemerkt hat: Wir haben nämlich im Studio Tempi nochmal nachkorrigiert. Und das ist, äh, extrem scheiße. Man hört, wenn dir so was passiert. (lacht) Nee, der war ursprünglich mit 178 und dann hab’ ich rumgemeckert, dass es irgendwie unruhig ist.

275 F: D.h., wir ziehen den jetzt hier runter.

S: Wie: „Wir ziehen den jetzt runter?“

F: Na wenn das stimmt, dann ziehen wir den runter. Auf 176.

S: Äh, nimm gar nichts von dem [USB-]Stick! Mach aus und nimm nur die Dings. Die, äh, File[s] von Dings, äh, pffff –

280 F: Also auf dem Stick sind sie schon gemischt?

S: Aber auf dem Stick ist es falsches Tempo.

F: Das ist nicht dis Problem.

S: Sicher?

F: Sicher. Wär mir neu, wenn das n Problem wäre.

285 S: Na denn mal ran! Wenn das geht.

F: Ich will einfach so viel wie möglich an Instrumental hören, weißte? Um zu gucken, ob’s wirkt und äh, ob alles cool ist und, äh, harmonisch passt {...}, find‘ ich ne wichtige Sache! Weil, ihr habt die Produktion eigentlich schon abgeschlossen. Ihr könnt nicht mehr nochmal reagieren.

290 S: Nee, klar. ‘Türlich. Leo geht sowieso nochmal ins Studio.

F: Ja, ich mein‘ so... Weißte, nur weil wir jetzt neue Drum-Recordings machen, wird sich Dieter bedanken, wenn er da jetzt irgendwie nochmal, äh, Keyboards aufnehmen muss. (lacht)

S: Es wird sowieso darauf hinauslaufen, dass man irgendwas immer findet. Letztlich gesehen,
295 das Schlimmste an den ganzen Recordings bin ja sowieso ich. Ja? Das ist einfach, das ist das, was Dieter fertigmacht. Dass ich ins Studio komme und diese ganze Kabellage und so, da verliert er die Nerven. Wenn Leo da ist, gar kein Thema. Amp hinstellen, zwei, drei Mikros vor. Einrichten, los geht’s. Und dann schön im Sitzen, schön in der Regie. (pfeift) Ne? Da hat er gar keinen Stress mit. Und [Bassist], Bass hinstellen und n Line In. [...] Ja, das ist für Diet-
300 er, äh, easy. [...] Und dadurch, dass Leo sich eh ne neue Gitarre gekauft hat, will er ja eh was einspielen. Er hat sich nämlich, äh, neben seiner {Gitarrenname} noch ne Les Paul gekauft.
(F: Mh!) Die ne wunderbare Ergänzung ist.

F: Ganz ehrlich? Dann solltet ihr alles doppeln nochmal.

S: Genau. Das hab‘ ich nämlich auch gesagt. Alle doppelt noch spielen, dann kriegste nämlich
305 den scheiß Keyboard-artigen Effekt nämlich raus mit den Dopplungen. Ja? Aber das bring‘
ich Dieter nach und nach bei.

F: Das sollte Michael ihm beibringen.

S: Song für Song. (alle lachen) [...]

S: Ich wird‘ das politisch so machen, dass ich Michael, ich werde Michael, äh, das vorher
310 einimpfen, dass er, genau so wie ich –

F: (halb zu mir) Eigentlich ist ja Sören die Band! (alle lachen)

Sören erklärt im Anschluss die Problematik der „Keyboard-artigen“ Dopplungen, womit er das Abspielen von Samples meinen könnte: Der Gitarrist der Band scheint sehr präzise zu spielen, eigentlich eine gute Eigenschaft. Beim Doppeln von Gitarren geht es jedoch genau um die Diskrepanzen des Mikrotimings zwischen beiden Spuren, welche zu einem gewünschten Effekt von größerer Dichte bzw. einem prägnanteren Gesamteindruck beitragen, ähnlich zu Vokaldopplungen vor allem in der R’n’B-Musik oder im Hip Hop der Gegenwart. Eben jener „Keyboard-artige“, „künstliche“ Klangeindruck, den Sören ebenfalls als „kalt“ oder „klinisch“ bezeichnet, sei auch ein Kritikpunkt an der erste Platte aus Sicht des Gitarristen Leo gewesen, ein Sachverhalt, den Felix nach eigener Aussage sofort wahrgenommen hätte. Anschließend dreht sich abermals alles um den Klicktrack und selbst die Spielweise der Toms wird erneut relevant:

F: Wieso ist da so viel Stille in dem Klick?

S: Was ist los?

F: So viel Stille in dem Klick.

315 **S:** Stille?

F: Da ist nochmal was wegen Tempo hier...

S: Ach so. Ja. Äh, du musst, es gibt eine, eine Sache: Den Klick dahinten, den musst du mir lauter machen, [...] wenn’s geht. Weil, ah... richtig. Das Lied hat zwei verschiedene Tempi. (lacht) Einmal 176 und einmal 124. Aber lass es einfach laufen. Das ist der Klick. Den hab’
320 ich deswegen mitgebracht.

F: Ähm. Erst mal sind wir jetzt hier bei 176. (legt Projekt an)

S: Ich hab’ da, ehrlich gesagt, wieder so ne Stelle, wo ich, ähm, klicker‘. [Tom-Rand anschlagen mit Sticks]

F: Mh. Dann weißt du ja, was wir machen! (Sören guckt Felix an und verzieht das Gesicht)
 325 Es ist halt einfach brutal zu mischen. Wenn du da so n Rumgeklapper hast und das auch noch wichtig is‘, ja, man mischt natürlich ne Tom und nicht nen Rimklick.

S: Wie soll ich das jetzt machen (wirft Arme hoch)?

F: Ich weiß ja die Stelle noch nicht, keine Ahnung.

S: (spielt das Pattern testweise trocken auf seinen Beinen und dem Boden) Also ich mach‘
 330 zwischendurch zwei Schläge auf der Tom.

F: Es ist einfach brutal, es komplett zu haben. Die Tom schwingt wahrscheinlich so nach, dass du den nächsten Klick wieder drauf hast, das kannst du nicht rausschneiden, das ist einfach nicht angenehm. So, jetzt machen wir mal das Tempo richtig. (M; Tempo passt nicht recht) Ist das schon die 124-Stelle, ja?

335 **S:** Warte mal. Das war nicht 124, sondern 127. Aber dann nimmste den Klick einfach raus. Und lässt mir den [mitgebrachten] weiterlaufen.

F: Mhhh.

S: Geht dis?

F: Bau‘ ich n Tempo-change ein.

340 **S:** Ist ja im Prinzip mit auf dem Playback mit drauf. Auf dem Kanal, wo die Musik läuft. Da lässt den einfach mit drauf.

F: Ja, aber ich muss auch einfach n Tempo-change einbauen.

S: Felix, aber ich bin genau an das Ding gewöhnt.

F: Ja, du kriegst den ja auch! Ich möcht bloß n richtiges Raster haben.

345 **S:** Ach so, verstehe! Für – ich weiß nur nicht, ob es 124 ist!

Nach kurzer Absprache bezüglich des Tom-Patterns und der gefundenen Lösung, die Rim-Klicks im Intro einfach auf einer zweiten Tom zu spielen und diese extra abzunehmen, geht die Odyssee der Klicktracks bei dem Song mit zwei Tempi weiter:

F: Der ist eigentlich genau drauf.

S: Echt?

F: (murmelt zu sich) 88?

S: Nee.

350 **F:** Bin ich da jetzt zu blöd...?

S: Felix, du hattest nämlich gesagt, dass der Klick nicht 100prozentig auf der Eins sitzt, bist du dir sicher, dass der vorne auf Eins angelegt ist?

F: Da bin ich mir absolut sicher. Mir sagt halt die Wellenform, dass das Stück n bisschen später anfängt, aber dann nehmen wir halt Samples, das hörst du nicht.

355 **S:** Okay, weil das ist nämlich, äh, vom Sample ähnlich, einfach n Sample, was ich genommen hab.

F: Ja, so was passiert.

S: Also live hat's immer großartig geklappt und...

F: So jetzt ham wa's! 'Türlich, ist 88,5, sagt er mir.

360 **S:** Unmöglich. [...] (Klick wird angemacht) Das ist nicht das Tempo! Dann ist da irgendwas mit passiert, mit dem File. (Klick zum Playback passt auch nicht) Nee. (M) Irgendwas stimmt nicht. Das ist so dermaßen zu langsam. (M) Was ergibt'n 88,5 mal zwei?

F: 177.

S: Genau. 177 und 176 ist das Originaltempo. Wenn, dann ist das, hat das irgendwas mit dem
365 Originaltempo zu tun. Damit kenn' ich mich nicht aus.

F: Dis ist vorneweg langsamer.

S: Ja.

F: Du hattest mir vorhin gesagt, es ist hintenraus langsamer.

S: Nee, dann haben wir uns missverstanden.

370 **F:** Okay. Hinten raus ist es 176.

S: Nee. 176 ist das Grundtempo.

F: Ja, eben. Fängst du damit an den Song oder –

S: Genau, damit fang' ich den Song an. Und dann verlangsamt sich das. Und geht in so n Dance-Tempo. Meiner Meinung nach 124 oder 127.

375 **F:** So. Ähm. Vorne ist erst mal... (M) So, also Tempo 176. (**S:** Mhmh.) Mit Spielschwankungen sind wir ziemlich genau auf die Eins. Bei Gitarre und Bass hier Takt 87. (**S:** Ja.) D.h., bei der Umrechnung auf 176 von 178 scheint's zu stimmen, ja? Auch von dir der nächste Wechsel (M)...

S: N harter Cut.

380 **F:** (zählt ein)

S: (imitiert den Groove) So und für dich kommt vom Tempo eigentlich –

F: Erst mal mach ich hier die Time, dass ich die verändern kann... Nee, warte mal. Weil den muss ich jetzt wieder auf 178 schieben, weil wir spielen ja dann da. Richtig?

S: Ja, du bist jetzt hinten, oder? Der hinten ist nicht mehr 178.

Das ganze Unterfangen zieht sich noch etwas hin. Sören spielt schließlich trotz nicht einwandfreier Klickspur einige Takes ein. Beide sind aber unsicher und einigen sich deshalb darauf, am nächsten Tag den Produzenten anzurufen und nach den konkreten Zahlen zu fragen. Da es nunmehr fast zwei Uhr nachts ist, die Aufnahmen am gleichen Tag um 10 Uhr fortgesetzt werden sollen und mein Heimweg noch eine gute Stunde Fahrtzeit erfordert, verlasse ich nach kurzer Verabschiedung die Session und stapfe durch eine winterliche Berliner Nacht zur U-Bahn. Dankbarerweise klappen die Anschlüsse der Verkehrsbetriebe mit wenigen Wartezeiten wie vorgesehen – ein nicht selbstverständlicher Vorgang – und ich kann gegen drei Uhr morgens ins Bett fallen. Um 5.15 Uhr reißt mich das Summen einer Nachricht aus dem Schlaf und ein kurzer Blick aufs Mobiltelefon verrät, dass Felix und Sören erst jetzt aus dem Studio gekommen sind und die restlichen Recordings etwas nach hinten geschoben werden. Neuer Termin ist nun 13 Uhr, wogegen ich nichts habe und prompt mit einem verschlafenen Grinsen meinen Wecker auf elf Uhr stelle.

6.2.3 Der zweite Session-Tag – „Aber du musst halt noch an Mao Tse-tung vorbei, mein Lieber.“

Am nächsten Tag liegt noch immer überall Schnee und es ist ziemlich kalt, daher bin ich recht glücklich darüber, gleich vom Praktikanten des Studios hereingelassen zu werden. Felix und Sören kommen 15 Minuten später und begründen den verzögerten Beginn mit dem Überprüfen und Anlegen der Projekte in der Nacht, damit eine vergleichbare Problematik wie zuvor nicht noch einmal das Unterfangen ausbremsen kann. Wir gehen gemeinsam in den Studio-raum und ich nehme meinen Platz auf dem Sofa ein. Ohne Umschweife geht es dieses Mal an die Aufnahmen und nachdem ich das Einspielen der Songs mehrfach beobachtet habe, kristallisiert sich mangels Unterbrechungen zügig ein bestimmter Modus heraus: Nach einem guten Take werden gleich ein weiterer bzw. manchmal sogar zwei weitere hinterhergeschickt; Felix beobachtet während der Takes die graphische Repräsentation der Audiosignale, d.h. ihre Pegel im virtuellen Mixer der DAW, und passt beim ersten Take stets die Lautstärke des Klicks via Automation an die Lautstärke der Parts an. Nach dem dritten Take des Zwei-Tempo-Songs stellt Felix fest: „Erinnert mich an Radiohead!“, worauf Sören nur ein wenig begeistertes: „Ja, keine Ahnung!“ formuliert. Felix geht nicht weiter darauf ein und lobt: „Wie auch immer, ist ne geile Nummer!“ Sören bestätigt – nun mit wesentlich mehr diesbezüglichen Emotionen: „Ja, ist ein Wahnsinns-Song!“ Nachdem Sören die Takes eingespielt hat, kommt er wieder in die Regie und beide hören kritisch das soeben Eingespielte. Sören singt am Pult

an zwei Stellen die Melodie des Refrains mit, die genau in der gleichen Geschwindigkeit und Führung auf den verschiedenen schnellen Parts, es geht um den Song der vorherigen Nacht, funktioniert – ein interessanter und kompositorisch spannender Kniff, der Felix zu einem lauten Lachen und dem Ausruf: „Wie geil!“ animiert. Sören freut sich über die Wertschätzung dieser Idee und kommentiert: „Find‘ ich, absolut cooler Song. Mit bisschen Disco, bisschen Jazz, bisschen Metal, Hard-Rock, ja... (singt wieder mit) [...] Mit dem Take bin ich zufrieden!“ Beide diskutieren nachfolgend Klang und Spielweise der zusätzlich einzuspielenden Trommelwirbel. Sören schlägt vor, eine „mehr nach Jazz“ klingende Snare zu verwenden, seine extra zu diesem Zweck mitgebrachte hätte mehr Obertöne. Felix fragt, inwiefern Sören vorher noch Abschläge oder Beckenanschläge gespielt hat, bevor die neuen Parts gespielt werden, um einen günstigen Schnittpunkt für den punch in zu finden. Sören ist wenig begeistert von Felix’ Bitte, den Part vor dem Overdub noch mitzuspielen, eben jenen Übergang hatte Sören am Vortag noch als Grund für die Schwierigkeit des Songs bezeichnet.

385 **F:** Meine Philosophie bei dem Ganzen ist halt, es klingt realer (englisch ausgesprochen) (**S:** Realer...), als wenn’s, äh –

S: Na gut, ich spiel‘ dir dis nochmal.

F: Das gehört dazu! Weißte, ansonsten klingt’s halt wie hier einzeln eingespielt. (**S:** Okay.)

Das hört man vielleicht nicht unbedingt. Ich bin der Meinung, irgendwie trägt’s dazu bei, dass
390 etwas rüberkommt. Genauso wie n Schellenring, weißte, den du eigentlich letzten Endes auch quantisierst oder, äh, zerschnippelst und dann {...} eigentlich loopst, ja? Da steh‘ ich auch total drauf, wenn man so was macht. Aber trotzdem den Anfang eines Schellenrings als Anfang zu nehmen und das Ende auch. Weißte? Obwohl es eigentlich Müll ist, was da rauskommt. Das gehört dazu.

395 **S:** Okay, Dieter! (alle lachen)

F: „Dieter“ sagt er!

S: Okay, Dieter, mach‘ ich (grinst Felix an)!

F: Das ist jetzt hier ne Beleidigung! (Sören lacht) Nennt mich „Dieter“! Es sei denn, ich hätte genau so viel auf’m Konto! (lacht)

Während Sören kurz den Übergang übt und Felix die Spuren vorbereitet, entspinnt sich ein kurzes Gespräch zwischen Felix und mir über die Notwendigkeit glaubwürdiger Übergänge. Trotz der deutlichen Prägung der Songs bzw. Guide-Tracks durch Synthie-Wände und Vokaleffekte betont Felix mit Verweis auf die Qualitäten des Studioraums, des Sets und des

Schlagzeugers die Relevanz eines natürlich klingenden Schlagzeugs im Zusammenhang der Positionierung des Projekts als Indie-Band – bei elektronischer Musik würde er das anders sehen, hier jedoch „brauchste irgendwie so was“. Sören ist inzwischen spielbereit, der erste Take wird von Felix aber abgebrochen, als er einige fehlende Guide-Tracks bemerkt. Sören erklärt, dies sei unnötig, er hätte ganz leise alles gehört. Jener Sachverhalt irritiert Felix wiederum, denn die dafür notwendigen Guide-Tracks waren alle stummgeschaltet. Während Sören den nächsten Take – nun mit allen Guide-Tracks – einspielt, schaltet Felix nach und nach alle Pilotspuren solo und sucht nach der Quelle des von Sören genannten, leisen Signals und findet sie schließlich bei der Bass-Spur. Die aus meiner Verwunderung resultierende Frage, ob der Bass bewusst mit relativ viel Übersprechung als Overdub eingespielt wurde, kann Felix beantworten: Bass, Gitarre, Schlagzeug und Keyboard wurden gleichzeitig eingespielt, wodurch besagte Übersprechung entstand. Seiner Meinung nach sei dieses Vorgehen korrekt gewesen, weil der Song sonst „zu stoff“ gewesen wäre. Als Sören einmal mehr seinen Snare-Part spielt, fragt mich Felix nach meiner Meinung zum Klang:

400 **F:** Das mit dem „body“ ist schöner, oder?

R: Was genau meinst du?

F: Na dies[en Sound der Snare].

R: Also, ich erahne, was du mit „body“ meinst, also n bisschen mehr Volumen?

F: Naja, nicht Volumen, sondern Tiefe einfach, so n bisl mächtiger, auch wenn's nur so ne

405 Dead-Note ist.

Sören beendet seinen aktuellen Take und bittet um die Möglichkeit, den Klang der Takes in der Regie überprüfen zu dürfen, denn im Aufnahmerraum klänge es „abgespaced irgendwie. Also nicht mein Ding, wirklich.“ Felix' Reaktion: „Ja... Nee!“ bringt Sören zum Lachen und nach dem Anhören in der Regie formuliert Sören seine Zustimmung – „Das klingt sehr schön mit den Tiefen, fuck. Du hast recht.“ – und möchte aber noch einen Versuch einspielen, als Felix einen produktionsbezogenen Vorschlag unterbreitet:

F: Ich hab' ne ganz abgespacte Idee. Ich hab' jetzt zwei (Drum-Takes) aufgenommen, wenn du die echt tight spielst, ja, und kann das jetzt exakt aufeinander schneiden, könnte {...} man im Mix die Idee haben, zweimal Mono-Drum-Tracks zu nehmen: Einen komplett links, einen komplett rechts. Die Frage ist nur, ob wa dann jetzt auch nochmal den andern Part aufnehmen

410 oder ob man da sagt: „Nee, ist anderer Teil!“ oder kommt's da nochmal?

S: Also, äh, zwei völlig verschiedene Drum-Sets, eins ganz scharf links, eins ganz scharf rechts?

F: Und zwar mono gemischt! Dass muss mono gemischt werden, es dürfen höchstens, äh, Hallräume irgendwie partiell rein.

415 **S:** Hab‘ so was noch nie gehört.

F: Äh, hast du bestimmt schon mal gehört. Gibt’s ganz selten in Mixen bei solchen Dingen.

S: Aber das Ding ist, äh, ich krieg‘ kein Take nochmal, ich krieg‘ Takes nicht hin, dass ich die identisch spiele.

F: Nee, darum geht’s nicht. Du hast die doch schon gebracht. Die beiden Takes hier gerade.
420 Zack, bumm, bis dahin. Und dann jetzt nur den Pop-Part, äh, entweder auch nochmal doppeln

–
S: Du meinst nur diesen jazzigen Part?

F: Nee, komplett! Auch den heavy-Part!

S: Aber wie willst du das haben, ich brauch‘ da die, die, die Sachen identisch.

425 **F:** Was heißt identisch, du hast sie doch identisch gespielt.

S: Nee. Never. Da ist immer irgendwas anders.

F: Na ist doch scheißegal!

S: Da haste rechts mal anders als links.

F: Ist doch scheißegal!

430 **S:** Ey, Felix, das stört mich. Ist komisch.

F: (atmet hörbar ein) Ich würd’s mal im Hinterkopf behalten, weil, auf solche Sachen, gerade als Indie-Band, (**S:** Naja.) da kann man sich als Mischer endlich mal was wagen.

S: Ja, richtig, richtig.

F: Oder? Das hörst du nicht allzu häufig.

435 **S:** (seufzt) Aber du musst halt noch an Mao Tse-tung vorbei, mein Lieber. Oder an Josef Stalin. (meint damit Dieter)

F: Nein, pass auf, das ist (Sören lacht) jetzt hier reine (fängt auch an zu lachen) –

S: (wendet sich mir zu) Das kannst du übrigens mit aufnehmen, dat Ding.

F: Das ist reiner kreativer Input!

440 **S:** (dreht sich zu Felix) Naja, klar. Okay.

F: Ne? Weil, ich find‘ bei euch fehlt manchmal so – und das war auch großer Kritikpunkt an dem ersten Album – da fehlt das Besondere. Das ist einfach so... so runtergemischt, so. Ne? (**S:** Ja.) So runterproduziert. Das ist alles overdubbed und es ist keine, äh, äh, besondere Idee dabei. Wenn ihr euch als Indie-Band versteht, dann brauchst du so was (Sören seufzt). Und

445 das ist jetzt so was, gerade bei dem Album, wo jetzt mal, äh, ihr kompositorisch auch n bisschen mehr wagt, ja, und bei der Nummer, die sechs Minuten geht und so.

S: Na mein Gefühl war, dass es einfach, vielleicht einfach dann zu viel wird. Ich mein‘, wenn, das ist jetzt schon sehr, sehr, sehr, also die Songs sind jetzt schon sehr, sehr... weiß nicht, wie ich es nennen soll...

450 **F:** Du, es ist ja kein, kein Ding, wo ich jetzt sage: „Hier habt ihr mal, was haltet ihr davon? Und sagt jetzt ‚Ja!‘ oder ‚Nein!‘“, sondern es ist einfach nur so: „Ey, wenn ihr Bock habt, ihr habt’s jetzt prinzipiell, was auf das Album raufkommt.“ Das Einzige, was jetzt fehlt, ist die Floor-Tom, aber da, äh, ist vielleicht auch ganz interessant, weil auf der einen Seite jetzt die Floor-Tom ist und auf der anderen Seite nur die High-Tom (lacht). Ja, ähm, also, das kann
455 man mal ausprobieren und ansonsten habt ihr noch das Floor-Tom-Sample bei [Songname], die man auch runterlegen könnte. Ja? Das ist nur reiner Input. Ob Uwe darauf Bock hat oder ihr darauf Bock habt, ist scheißegal. Ihr habt das Material, die einzige Frage ist jetzt nur: Wir haben jetzt nur mit deinen [Snare/Toms] gespielt und danach kommt n neuer Part. Würde man das dann so auch da weiterführen wollen oder sagt man so: „Nee, das ist mir zu poppig.“

460 **S:** Na in diesem Disco-Part ist das gar nicht möglich. Das muss halt wirklich –

F: Nee, insofern, ey! Wäre n Versuch wert! (**S:** Ja.) Es ist nicht ganz einfach zu mischen auch. Äh, vielleicht muss man dann noch n bisschen Schnittarbeit machen, weiß ich nicht. Weil die zwei Bass-Drums in jedem Fall exakt aufeinander liegen. (Sören murmelt etwas) Das könnte mal so n kleines Problemchen werden, oder man sagt halt, äh, man nimmt bei dem einen
465 Drum-Set denn das Bass-Drum-Signal einfach weg und man hört das über die Overheads. Und dann Mono-Overhead.

S: Dabei ist die Bass-Drum schon das, das, sagen wir mal, punktuelle Signal vom closed [Mic] nur auf einer Seite.

F: Ja, aber die kann man dann auch mittig mischen, also so, dass die Bass-Drum so in der
470 Mitte, mittig mischen und dann nur so den Rest links-rechts. Du, da kann man rumspielen und dann probieren, was da, äh, bei entsteht. Vielleicht findet man’s geil, vielleicht findet man’s sofort scheiße und sagt nur: „Schwachsinn!“, weißt du? Aber der Vorteil wär‘, wenn du so was hinkriegst, ja? Dann könntest sagen: „Reicht doch eigentlich!“ Gitarre kommt in die Mitte, musst nicht groß fett machen, weil, die Fatness kommt durch die Drum-Sets, weißte,
475 sonst in der Mitte Vocals und Gitarren, dass einfach mal, das hörste nicht häufig! Das ist ein Alleinstellungsmerkmal. (**S:** Ja.) Deswegen, einfach nur als kreativer Input. Äh, hatte ich gerade eben noch die Idee. Wir haben’s doppelt da, warum nicht einfach mal ausprobieren? Wenn nicht, ist euer Ding. Will euch da nichts aufzwingen.

S: Na gut! Ich, äh, ich werd's halt nochmal im, im, im Kopp lassen. Ich glaub's wahrscheinlich
480lich nicht, Felix, rein von der, von der Auffassung her, ja, tu' ich mich schwer. In dem Fall.
[...] Für live find ich, das ist ne Sache, die, äh, ist sehr, sehr geil. Ja? Für Studio muss ich sa-
gen, hab' ich so was auch noch nie gehört! Wenn ich da jetzt was gehört hätte mal. Dass je-
mand mal dieser Ästhetik sich bedient hat, mal wirklich zwei Drum-Sets...

F: Ich spiele halt seit Ewigkeiten mit dem Gedanken, ne Nummer irgendwie mal zu produzie-
485ren: Eine Seite mono Drum-Set auf der anderen Seite mono Percussion, die im Grunde genau
das Gleiche macht, weißte?

S: Ja. (**F:** Und dann –) Wir können das ja gerne mal realisieren für irgendwelche, irgendwel-
che Sachen, außer [für das Projekt hier]. Ich hab' halt nur... Ich will in Gottes Namen da nicht
irgendwie Unruhe stiften. Ich stift' schon so viel Unruhe hier mit dem, was ich hier gerad'
490mach'. (Felix lacht)

F: Nee, also ich will jetzt auch nichts sagen, was euch Probleme macht, sondern ich hab' ne
Idee hier, die ich gehabt hab' und vielleicht findet [...] die ja Anklang und wenn ihr das auf-
genommen habt, findet ihr das plötzlich alle geil. Vielleicht sagt ihr dann auch: „Mein Gott,
das ist so was von Scheiße!“, naja, dann ist es das halt! (**S:** Ja.) Ich will nur sagen: Ihr hättet
495jetzt prinzipiell das Material dafür, glaub' ich. Äh, und das ist eigentlich ne schöne Geschich-
te.

Nach dem kurzen Kreativ-Disput geht es wieder an die Kontrolle der eingespielten Signale.
Sowohl Sören als auch Felix scheinen zufrieden zu sein, der Klangeindruck sei „wie echt ge-
spielt, sehr gut!“ (Felix), nun könne man es „richtig mischen“ (Felix). Der nächste Titel soll
erneut ein „Brecher“ (Sören) sein, damit er den aus seiner „Psyche“ habe; die Problematik des
Titels ist zweifach: Einerseits wechselt Sören hier permanent zwischen Anschlägen des Fells
und des Rands der Tom, die bekannte Klicker-Misch-Problematik, so dass ein Overdubben
wir in den vorherigen Songs nicht möglich zu sein scheint. Die Lösung in dieser Situation ist
das Hinzustellen einer weiteren Tom mit entsprechendem Mikrofon.⁸²⁷ Andererseits hat jener
Song kein durchgehendes Tempo. Damit ist nicht, wie beim vorher beschriebenen Song, ein
Bruch zwischen zwei Tempi gemeint, sondern ein Accelerando von einem langsamen Tempo
in ein schnelleres, welches die Band gemeinsam eingespielt hat und nun vom Drummer nach-
empfunden werden muss. Während der Takes gibt es viel Gelächter und die Fehler werden
von Felix in vollem Bewusstsein der Schwierigkeit des Vorhabens mit Humor genommen,

⁸²⁷ Gegenüber der vorherigen Lösung in ähnlicher Situation besteht die Schwierigkeit hier darin, dass nicht nach-
träglich auf einer gesonderten Tom eingespielt wird, um z.B. die Mikrofonierung nicht unnötig verändern zu
müssen, sondern das gesamte Pattern gleichzeitig aufgenommen werden muss.

während Sören sich lautstark aufregt über die – zugegebenermaßen auch für mich sehr kontraintuitiven – Einsätze: „DIESE EINS MAN! Was ist denn das für eine Eins!“ Gelöst werden die Probleme durch punch ins und fade outs verschiedener Spuren, denn die Komplet-Take-Variante funktioniert hier nicht. Felix wühlt sich anschließend durch den Wust der mitgebrachten Spuren des nächsten Songs und entschwindet kurz für ein organisatorische Dinge betreffendes Gespräch (wer ist wie lange anwesend, wer schließt ab usw.) mit dem anwesenden Personal aus der Regie.

Währenddessen tauschen Sören und ich uns über einige bevorzugte und aufs Schlagzeug bezogen spannende Bands aus: Foals, Porcupine Tree, The Mars Volta. Bei seiner Rückkehr fragt Sören ihn: „Dieter? [Was] Willste wissen?“ Ich muss loslachen, Felix quittiert das erneute verbale Gleichsetzen mit dem Produzenten mit einem gewollt überzogenen, genervten Blick. Einige Spuren enthalten exakt die gleichen Audioinformationen, ein Sachverhalt, den Felix auf Fehler beim Exportieren des Produzenten zurückführt. Beim Erklängen der Guide-Tracks, ein deutlich zu hörendes Klavier mit anderen Instrumenten, frage ich Sören erstaunt nach der Klangqualität des Klaviersamples, weil er mir zuvor mitgeteilt hatte, dass die Band auch für Studioaufnahmen keine teuren Plug-ins wie z.B. Synthogys „Ivory“, Galaxy Instruments „Vienna Grand“ oder echte Flügel mikrofoniere, sondern die nativen Sounds des Stage Pianos, ein Yamaha P120, nutze. Meine Verwunderung rührt von der Tatsache, dass ich jenes Instrument selbst bei Auftritten benutze, die Verwendung des nativen Klangs für Studio-Einspielungen jedoch nie zur Debatte stand. Gleichzeitig hat der hier aus den Studioboxen zu hörende Klang wenig mit jenem zu tun, den ich während des Spielens des Instruments gewohnt bin. Sören erklärt mir daraufhin, dass Produzent Dieter den Klang stark mit Equalizern bearbeitet habe, damit er so klinge wie jetzt.

Felix mahnt zur Eile, immerhin sei man heute schon seit zwei Stunden im Studio und bisher wurde nur ein Song fertiggemacht: „Du hast 15 Minuten [zum Einspielen]!“ Sören möchte zunächst einen Instrumentalsong machen und anschließend einen Song mit Accelerando, Felix teilt ihm jedoch mit, dass er letztgenannten gerade angelegt habe, also wird mit diesem begonnen. Bei der Bewertung der Signale sind beide froh über die offenbar funktionierende Lösung der zusätzlichen Tom; Sören lobt Felix ausdrücklich und antizipiert Zufriedenheit ob der klar trennbaren Signale bei Produzenten:

F: Das hat er dann ja auch eingesehen, als wir zusammen gemischt haben. Ja? Da wollte er gern den Klick präsenter haben und knackiger und so, da meint‘ ich immer: „Geht nicht! Kannste nicht machen wegen der Tom!“

500 **S:** Nee, da freut er sich, bin ich sicher. Weil das ist, in so vielen Songs kommt der Klick vor. Das ist auch so n, so n spezielles Merkmal, ja? Was sich in dem ganzen Album auch immer wieder durchzieht, ne? Und das muss man einfach schön featuren halt! (**F:** Ja.) Weil ansonsten ist es, wie gesagt, für'n Arsch. Mach die nächste Nummer rein. Lass gleich den [Instrumentaltitel] machen, dann sind diese beiden Höllennummern vom Tisch.

Für diese „Höllennummer“ schlägt Felix vor, die Diffusoren im Raum anders zu positionieren und noch mehr Breitbandabsorber hinzustellen. Felix' Ziel ist es, auf diesem Wege einen trockeneren, eher an Samples erinnernden Sound zu generieren, den man eigentlich bei Rocknummern nicht haben wolle; bei so einem Disco-nahen Musikstück könne er sich das aber gut vorstellen. Sören ist skeptisch und fragt, ob überhaupt die Zeit dafür vorhanden sei und man nicht das Risiko eingehe, den Klang nachteilig zu beeinflussen. Der Einfluss werde eher positiv sein, ist Felix überzeugt, und so tragen wir gemeinsam mithilfe des Praktikanten noch zehn bis zwölf Absorber⁸²⁸ in den Raum, was maßgeblich den Klang der Snare modifiziert, während der Rest (vor allem die Bass-Drum) sich in Felix' Wahrnehmung nur „subtil“ verändere. Er fragt mich direkt danach, ob ich eine Veränderung hören würde. Meine Antwort, ob es schlimm sei, wenn ich keine Unterschiede hören würde, bringt Felix zum Lachen. Sören legt zusätzlich noch ein Handtuch auf die Snare und es werden jeweils zwei Takes mit Diffusoren und zwei Takes ohne diese im Raum aufgenommen. Generell wird viel mit den Obertönen der Snare gearbeitet, indem Sören Moongel an verschiedenen Stellen verschieden stark auf die Snare klebt. Wenn er das tut, wird er von Felix angeleitet („Etwas mehr!“, „Weniger!“), weil der Klangeindruck im Aufnahmerraum Sören kaum weiterhilft. Er verweist mehrfach auf diese Diskrepanz („Also für mich klingt das okay hier!“ oder: „Ich kann das hier nicht hören, es ist einfach nur laut!“). Mit dem entstehenden Sound ist Felix glücklich, Sören äußert, während er sich wegen der Belastung den rechten Arm reibt, ebenfalls Zufriedenheit. Das hohe Tempo des Songs gepaart mit langen 16tel-Passagen ist nach seiner Aussage für ihn extrem anstrengend, daher möchte er zu viele Takes direkt hintereinander bei diesem Track vermeiden. Zum Song sagt er: „Die werden sagen, dass wir spinnen, weil wir einen Instrumental auf die CD packen. Aber das ist uns egal, der ist live so ein Kracher, der muss da rauf!“

⁸²⁸ Bei meiner späteren Nachfrage bezüglich des Unterschiedes zwischen Diffusoren und Absorbern antwortete mir Felix folgendermaßen: „Die Breitbandabsorber heißen ‚Tube Trabs‘ von der Firma ‚ASC‘. Die blauen sind in Amerika gefertigt und die weißen in Italien. Sie haben eine rein absorbierende Seite und eine Hälfte ist mit einem Holzreflektor versehen. Die Diffusoren sind zweidimensionale Schröder-Diffusoren Marke Eigenbau von mir (wie du ja weißt) aus dem Material XPS (auch unter dem Namen ‚Styrodur‘, was ein Markenname von BASF ist, bekannt). Die Anordnung der einzelnen Stäbe mit einer Maximallänge von 37cm beruht auf einem künstlichen Chaos-Prinzip.“ (Mail von Felix vom März 2013)

Neben diesen Sonderanforderungen machen sich die körperlichen Anstrengungen in anderer Weise bemerkbar: Sören klagt über Kopfschmerzen, die aus dem Schulterbereich zu kommen scheinen, was er auf seine Spielhaltung und die Anstrengung zurückführt, vielleicht noch gepaart mit zu wenig Schlaf zwischen beiden Studiotagen. Sörens Spielhaltung ist in der Tat ungewöhnlich: Er beugt seinen Kopf bei Auftritten zuweilen bis fast unterhalb der Schultern vor und spielt lange Passagen mit geschlossenen Augen, im Studio ist der Kopf während des Einspielens ebenfalls deutlich nach vorne geschoben, wenn auch nicht so extrem und lange wie in der Live-Situation. Felix verordnet Sören eine kurze Pause, in der dieser sich Wasser holt und zwei Kopfschmerztabletten einnimmt. Einige Songs müssen noch eingespielt werden und je später der Abend, umso konzentrierter und zügiger, aber auch gestresster bei Fehlern arbeiten die beiden. In gewisser Weise ist es trotzdem unterhaltsam für Felix und mich, Sören beim (seltenen) Verspielen zu beobachten, immerhin hat er dann trotz mitunter hoher Geschwindigkeiten und komplexer Patterns stets noch ausreichend Zeit, um seinen Kopf unabhängig vom Körper zu schütteln, Grimassen zu ziehen, mit den Augen zu rollen und manchmal unwillkürliche Geräusche von sich zu geben, die immer in Gefahr sind, mitgeschnitten zu werden. Beim Gespräch über die Attitüde eines der letzten einzuspielenden Stücke schlägt Felix vor, Chöre zu implementieren, vielleicht sogar im Stil von Queen.

505 **S:** Ja... Tut sich aber Michael mit schwer. (**F:** Ja.) Der heult da n bisschen rum. Chöre können wir gerne machen, wenn wir meins [meine Songs] machen, da können wir richtig –

F: Ja, gerade bei [Songname1] und [Songname2], das hätte man alles viel mehr featuren können.

S: Ja, ich weiß.

510 **F:** So n richtiges, weißte, so richtig so: „Bämmmm!“; weißte? Wo man auch gar nicht so Lead-Gesang fokuss[ier]t, sondern... [Songname2], weißte, da steht diese Line im Vordergrund und nicht der Text so.

S: Bei [Songname2], äh, werden wa wohl noch Spuren liefern. Das haben wir auch noch, das haben wir auch noch, äh, gemacht. Dass noch andere Leute, dass wir noch die Stimmen ande-

515 rer Leute mit reinnehmen. (**F:** Okay.) Ja?

F: Kaum bin ich abgesägt, wird die ganze Produktion über den Haufen geworfen, weil neue Erkenntnisse gekommen sind! (lacht)

S: So isset halt. Ist halt immer, ne? Du produzierst, produzierst, kommen neue Erkenntnisse... [...]

Die Uhr zeigt, dass es schon nach 18 Uhr ist und ich frage, wie gut wir in der Zeit liegen, denn dieser ist der letzte Studiotag. Mehr Tage sind, zumindest für die Drums, nicht geplant und wohl nur schwerlich durchzusetzen, wenn man den Erzählungen Sörens Glauben schenkt. Felix ist optimistisch, denn der nächste Song wäre in 15 Minuten abgearbeitet, Sören müsse dort nur zwei Minuten trommeln. Zum Schluss kämen allerdings noch zwei Songs, von denen er, was er in diesem Moment feststellt, gar keine Guide-Tracks habe. Nach etwas Nachdenken kann Sören beide Songs zuordnen: Es wären Titel, welche für das Album ursprünglich gar nicht gedacht waren, aber Dieter habe ihm dann überraschend aufgegeben, diese beiden Songs zusätzlich einzuspielen. Für die ergänzende Tom-Spur des aktuellen Songs wünscht sich Sören eine „richtig übel“ klingende Tom, die zudem noch im Mix-Panorama abgesetzt vom Set positioniert werden soll. Sören begründet jene Position mit der Live-Situation, in welcher der Sänger eine Rhodes-Figur mit einer sowie eine rhythmische Dopplung der von Sören gespielten Drum-Figur mit der anderen Hand auf einer extra bei ihm stehenden Tom spielen würde. Mit dem Klang seiner „Jazz“-Tom ist Sören für dieses Element unzufrieden, deswegen kramen er und ich im Lager noch eine alte 14-Zoll-Tom hervor, die dann verwendet wird. Die Overdubs werden kurz aufgehalten:

520 **S:** Ich hab' nur die Floor-Tom [auf dem Monitor-Mix].

F: Du hast kein Drum-Set? (**S:** Nein.) Wieso hast du kein Drum-Set? Hörst du dich denn selber gerade? (Sören spielt die Tom an, nickt) Dann musst du dich doch auch hören. Ich drück' mal nochmal „play“, ja? (Musik spielt; Sören schüttelt den Kopf) Das kann doch nicht sein!?

S: Oder? (kurze Diskussion über Kanäle des Kopfhörermixers)

525 **F:** Das Drum-Set kommt immer auf Eins/Zwo bei dir! Wenn du das runtergezogen hast, dann ist klar, dass du nichts hörst!

S: Ich dachte, das Aufgenommene kommt dann automatisch bei mir an.

F: Nee! Du hörst das Pult, äh, Kanal eins bis 16 dadrüber nur. So. „Zwei Takte vorneweg!“ wollt' ich dir noch sagen. Okay! (Aufnahme startet)

Hinsichtlich der Positionierung zusätzlicher Tom-Signale im Mix des aktuellen Songs führt Felix musikalische Gründe an („[...] die zusätzlichen Toms sind im Stereobild sonst genau auf deinen Toms, das wäre meiner Meinung nach ‚over the top‘ [...]“), während Sören auf die Wünsche des Produzenten, dieser möchte die Toms gerne zentral haben, verweist. Am Ende ist die Diskussion hinfällig, weil erstens mit zwei Toms eingespielt wird, d.h. eine links und eine rechts, womit das Signal von beiden Seiten kommt, und zweitens alle drei Varianten zur

Sicherheit aufgenommen werden, damit, so Felix, im abschließenden Mix die Frequenzbereiche günstiger austariert werden könnten. Nach diesem Song gönnen wir uns eine abendliche Essenspause. Sören hat für Felix und ihn vietnamesisches Essen bestellt, ich habe dankend abgelehnt: Bei Nudelpfanne und Ente kross unterhalten wir uns über Musik, Genrebezeichnungen und andere diesbezügliche Themen. Aufgrund meines akademischen Hintergrundes fragt Sören mich, wie denn die gehörten Tracks genrebezogen meiner Meinung nach zu beschreiben wären. Ich wähle daraufhin die Bezeichnung „Synth-Pop“, was ich hauptsächlich mit den stets präsenten Synthie-Flächen in den Songs der Band sowie den recht klar bis trivial konzipierten, sich oft wiederholenden Gesangslinien begründe. Sören lehnt eine solche Zuordnung für seine Band ab, er würde mit diesem Begriff eher Gruppen wie „Delphic oder A-HA“ assoziieren. Die Band selbst bezeichnet ihre Musik als „Mad Pop“, vor allem wegen der vielen verschiedenen Parts in den Songs, weggehend von einer ABABCB-Form, und ihren klanglichen Experimenten. Gerne anfänglich mit Coldplay in Verbindung gebracht („das war am Anfang so“), würde die Band – Sören lässt Felix und mich raten, mit welcher berühmten Formation man oft in Verbindung gebracht werde und wir kommen beide nicht darauf – jetzt mit Muse assoziieren werden, wobei Sören auch hier feststellt: „Ich höre das nicht...!“ Eine generelle Bezeichnung als „Rock-Pop“ lehnt er ebenfalls ab und verdeutlicht dies durch das Zucken mit den bzw. Heben der Schultern und einen skeptischen Gesichtsausdruck: „Rock-Pop ist’s auch nicht!“

Gegen 20 Uhr wird die Atmosphäre angespannter. Sören hat seit einiger Zeit über Kopfschmerzen geklagt und sich bisher mit Tabletten einigermaßen fit gehalten, aber langsam scheint die Anstrengung gepaart mit wenig Schlaf und dem körperlichen Unbehagen durchzuschlagen: Die letzten beiden Songs, welche zusätzlichen Optionssongs für das Album sind, will er nur noch eintrommeln und nicht mehr gegenhören. Zudem finde er, eine Meinung, die er nach eigener Aussage mit den Bandmitgliedern teilt, einen Song, der zusätzlich aufgenommen wird, „scheiße“. Er singt Felix und mir die Melodie vor und wir konstatieren gemeinsam, dass sie im Vergleich zu den anderen Songs ebenfalls nicht so stark auf uns wirkt. Größere Probleme treten beim drittletzten Song auf. Sören empfindet die Pause zwischen beiden Parts als wesentlich zu lang und „die Hi-Hat da macht mich auch verrückt, die fadet mal raus und ist dann wieder da!“ Felix holt als Reaktion seinen mp3-Player hervor, auf dem ein Probe-Mix des Songs zu hören ist. Nachdem beide die Stelle gehört haben, hat Sören die Fehlerquelle gefunden: „Es kann sein, weißt du, was nämlich sein kann, dass [...] Dieter mich neu eingezählt hat. So war das bestimmt auch. Deswegen lass dis mal so wie’s is‘, gib mir einfach zwei Takte Einzähler. Und scheiß‘ jetzt auf alles, was vorher läuft [...]“ Da die Pilot-

spuren nicht Sörens Wissen über den Ablauf des Songs zu entsprechen scheinen, schlägt Felix vor: „Mein Vorschlag wäre jetzt einfach, diese scheiß-mp3 zu importieren und zu gucken, was passiert.“ Aufgrund der zunehmend knapper werdenden Zeit und den auftretenden Problemen verändert sich die Stimmung; nicht in einem unangenehmen Maße, aber man bemerkt einen Unterschied zur bis dahin vorherrschenden Ausgelassenheit und Lockerheit. Die Sprache verändert sich, Schimpfwörter („scheiße“, „Scheiß“) werden wiederholt genutzt. Im Gegensatz zum vorherigen Tag ist die Beleuchtung in der Regie auch gedämpfter, weil nicht die Neonlampen, sondern die Fluter genutzt werden, so dass man die dämmrige Atmosphäre zusätzlich für die zunehmenden Erschöpfung verantwortlich machen kann – oder anders herum. Die Kommunikation zwischen den Takes wird auch weniger, um die schwindende Konzentration und Kraft nicht unnötig zu verbrauchen. Die letzten Songs sind gegen 23 Uhr endlich eingespielt und Sören setzt sich aufs Sofa, überprüft auf seinem Tablet-PC die Fußballergebnisse und schaut die Höhepunkte von Spielen – bereits vorher in der Session hatte er Felix darüber informiert, dass ihr gemeinsamer Lieblingsverein anscheinend gewonnen und den Sprung in die 1. Fußballbundesliga geschafft habe.

Tagsüber hatte Felix noch seine Bedenken hinsichtlich eines Orgelsamples angebracht, weil der Sound unter dem Stauchen oder Dehnen des Songs – der oben beschriebene Song mit zwei Tempi sowie nachträglich verändertem Grundtempo – gelitten habe. Er vermutete, dass es sich um das Plug-in „B4“ von Native Instruments handeln könnte, ein verbreitetes und beliebtes Softwareinstrument, welches eigentlich eine Hammond-Orgel recht originalgetreu nachbilden sollte, aber einen distinkten eigenen Klangcharakter aufweise. Felix argumentiert, dass der echte Sound einer Hammond-Orgel besser sei, vor allem angesichts der Stauchung des Sounds, und – mit Blick auf mich – ja ein Pianist vor Ort sei, der den Part sicher schnell einspielen könne. Die im Schlagzeugaufnahmerraum stehende Hammond C3 Orgel mit Leslie-Speaker wird nun, da die Drum-Tracks für das Album alle aufgenommen sind, die Atmosphäre dementsprechend gelöst und noch etwas Zeit vorhanden ist, von diversen Gegenständen bzw. Kabeln befreit und noch einmal angeworfen und mikrofoniert. Sören und ich hören die Akkorde des Parts heraus und er spielt mir diese auf der Orgel vor. Danach fordert er mich auf, die Akkorde – eine Abfolge von Cm, Ebmaj7, Gm, F in auf- und absteigenden Umkehrungen – zu spielen, damit er gleichzeitig an den Manualen den passenden Sound suchen kann. Da der Song für mich noch recht unbekannt ist, denn ich hatte ihn zwar beim Einspielen der Drums dreimal gehört, aber zu diesem Zeitpunkt nicht so sehr auf den Ablauf, sondern auf andere Dinge geachtet, sind die ersten beiden Takes fehlerhaft, aber der richtige Sound ist gefunden. Schließlich sitze ich mit dem Rücken zur Regie und höre nur über die Kopfhörer

Sören und Felix diskutieren, wie lang der Ablauf der verschiedenen Parts sei: Zwei Takte tiefe Lage, dann sechs Takte hohe Lage und wieder vier Takte tiefe Lage, während der letzte Takt des Patterns um einen ganzen Takt verlängert wird.

Bei einem Durchlauf spiele ich in einer noch höheren Lage als vorgesehen, was von Sören gleich als Fehler („Da warst du zu hoch!“) identifiziert wurde, während es eher ein Angebot von meiner Seite für mehr Abwechslung sein sollte. Gleiches gilt für die Variante, wo ich nicht auf G als höchstem Ton, sondern auf dem Eb darunter beginne, damit meiner Meinung nach ein größerer Bogen entsteht. Sören meint indes, dass ihm in der ursprünglichen Version nichts fehlen würde, d.h., ich solle es so spielen, wie es auf den Guide-Tracks programmiert war. In dem Zusammenhang gab es noch eine längere Diskussion, ob ich mittels des Lautstärke-Pedals einen Schwellton am Ende erzeugen könne, weil der nach Sören „zu 100 % drauf sein muss!“ Nach einigem Probieren stellen wir fest, dass ich – wie von mir erwartet – nicht in der Lage bin, ein vergleichbar gleichmäßiges Anschwellen, wie das automatisierte des Plug-ins, zu erzeugen. Nach kurzem Gehörhören sagt Felix uns, dass der Schweller nur die Lautstärke betrifft, d.h., man könnte dies mit einer Lautstärkeautomation im Nachhinein programmieren. Zudem fragt er mich, wie lange es denn dauern würde, den Part sauber einzuspielen, worauf ich eine Dauer von zehn bis 15 Minuten schätze. Also verschwinden die beiden noch einmal in der Regie – inzwischen ist es kurz vor Mitternacht und ich muss mich noch einmal stark konzentrieren, weil ich auf einem unbekannten Instrument und in einem unbekannten Raum zu einem relativ neuen Song ablaufmäßig einen mir bis vor zehn Minuten spielerisch unbekannten Part zum Besten geben soll, damit meine Anwesenheit im Studio für Sören vielleicht sogar noch einen Nutzen hat – hurra!

Der erste Take beinhaltet auch einige kleine Fehler, vor allem der Akkordsprung in hoher Geschwindigkeit von einer Lage in die nächste ist aufgrund des fehlenden Sustain-Pedals problematisch, denn ein möglichst langes Aushalten der Akkorde ist dadurch notwendig. Während bei der programmierten Version natürlich keine Unterbrechung des Klangs zu hören ist, immerhin können MIDI-Klänge nahtlos ineinander übergehend programmiert werden, sind Lücken im Klang hier instrumental bedingt unvermeidbar; der zweite Anlauf gelingt dann. Allerdings bemerkt Felix beim Überprüfen plötzlich Störgeräusche in Form von Verzerrungen, die vom Schlagzeug oder irgendeiner anderen Geräuschquelle im Raum zu kommen scheinen, so dass ich, eigentlich schon im Glauben, die Sache erledigt zu haben, noch einmal zwei saubere Takes einspiele, was vor allem hinsichtlich der Konzentration langsam schwierig wird. Meiner Bemerkung nach dem Einspielen der Akkorde, wie froh ich wäre, dass das jetzt vorbei sei, kommentiert Felix mit der Äußerung: „Das nennt man [red-light-fear]!“ und

lacht. Ich frage die beiden noch, ob ich ihnen tragen oder anderweitig helfen könne, was beide aber verneinen. Daher verabschiede ich mich herzlich von ihnen, beide bedanken sich für die Gesellschaft im Studio, weil die Atmosphäre dadurch lockerer gewesen wäre und man eine weitere Meinung gehabt hätte. Ich mache mich auf den Weg nach Hause, denn am nächsten Tag um zehn Uhr habe ich schon einen Termin in einem anderen Studio.

Felix treffe ich im Laufe des nächsten Jahres noch einige Male, stets auf den Feiern unserer gemeinsamen Freundin, und so erhalte ich nach und nach noch weitere Informationen, die zumindest indirekt für meinen Untersuchungsgegenstand relevant sind. Etwa ein halbes Jahr später berichtet er mir von Sessions, die für mich vermutlich „Gold wert gewesen“ wären: Offenbar habe er eine Band betreut, die ganze drei Tage für den Aufbau, die Mikrofonierung und den Soundcheck der Instrumente benötigt hätte, alles unter Anleitung des Produzenten, und als die ersten Töne gespielt waren, hätte der Bandleader den Produzenten nur verständnislos angeschaut und gefragt, wofür man eigentlich so lange rumprobiert habe. Felix meinte, er habe sofort an mich gedacht und auch während der Produktion öfter mit innerlichem Amusement an mein Anliegen denken müssen, aber der Betreiber des Studios wäre gegen meine Anwesenheit gewesen. Meine gleichzeitig erheiterte, aber natürlich auch enttäuschte Reaktion sowie die Frage, warum der Betreiber mir das nicht mitteilen konnte, obwohl er mir doch eigentlich seine Zustimmung gegeben hatte⁸²⁹, kommentiert Felix nur lakonisch mit dem Satz: „Ja, das ist halt typisch für das Studio!“ Er erzählt weiterhin von den immer noch laufenden Album-Aufnahmen der Band von Sören, allerdings seien – bis auf einen – alle Tracks der von mir beobachteten Session in die Produktion inkludiert worden. Lediglich der Instrumental-song, die „Höllennummer“, hätte es nicht geschafft, weil das neu Eingespielte kombiniert mit den alten Spuren einfach nicht gegroovt habe, trotz diverser Schnittversuche. Sogar mein Orgelpart sei ausgewählt worden und mit einem breiten Grinsen im Gesicht, denn Felix hat stark darauf gedrungen, erzählt er mir, dass der Produzent vor allem vom Sound der Orgel sowie des Drum-Sets überzeugt gewesen wäre.

Ungefähr 14 Monate nach der Schlagzeugsession, beim gemeinsamen Anschauen eines WM-Spiels der Deutschen Fußballnationalmannschaft, unterhalten Felix und ich uns einmal mehr über das Album, denn nach meinen Recherchen ist es noch immer nicht erschienen. Felix ist inzwischen nicht mehr im Studio E tätig und arbeitet momentan im Gebiet Film-Ton und -Musik. Scheinbar habe Sörens Band zum wiederholten Male das Management gewechselt und die Produktion dauere noch immer an, der Lead-Sänger würde oft krank sein und daher seine Parts nicht kontinuierlich einsingen können, daneben stünden immer mal wieder Gigs

⁸²⁹ Vgl. Kapitel 2.1.

an, die es vorzubereiten gelte usw. Wir sind beide gespannt, wann das Album erscheint und widmen unsere Aufmerksamkeit dann dem hart erkämpften Unentschieden.⁸³⁰

⁸³⁰ Zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit, Januar 2016, ist das Album noch immer nicht erschienen und es ist angesichts der Inaktivität der Band fraglich, ob diese überhaupt noch existiert.

6.3. Der Produzent als ausführender Akteur

Die vorhergegangenen Deskriptionen betrafen vor allem Prozesse der Komposition, Klangaufnahme sowie -manipulation und die Arrangements, also das Bereitstellen und Anordnen von musikalischen Ideen zwecks späterer Be- bzw. Verarbeitung zu klanglichen Konfigurationen, die bestimmten, bereits verhandelten, zugleich indes verhandelbaren Richtlinien entsprechen sollen, und weiterhin entweder in Anwesenheit oder Abwesenheit des Produzenten durchgeführt wurden. Bei den folgenden Sessions geht es hingegen um die Auseinandersetzungen zwischen weisungsbefugten Teilen der Formationen und den Produzenten bei den besagten Vorgängen der Be- bzw. Verarbeitung. Anders als bei vorherigen Sessions konzentriere ich mich nicht auf die detaillierte Nachzeichnung der Ereignisse einer einzigen zusammenhängenden Session, um z.B. den betriebenen Aufwand für einzelne Instrumente und den Grad der Detailarbeit bei der Klanggenerierung und -aufzeichnung bzw. bei den Entscheidungen für oder wider bestimmte Elemente zu dokumentieren. Vielmehr möchte ich die interessanten Momente der nachfolgenden Ebene herausarbeiten, d.h. jene Entscheidungen bei der Be- bzw. Verarbeitung innerhalb von vier Sitzungen mit mehreren Personen in zwei verschiedenen Studios, die sich musikalisch nach eigener Aussage alle im Bereich „Jazz“ bewegen, sowie deren Unterschiede untereinander und somit, gerade in Hinsicht auf die Rolle des Produzenten, zu den Sessions des Bereiches „Pop“. Einer der Gründe für das veränderte Vorgehen ist die Masse des Materials: Obwohl z.B. eine Session nur einen halben Studio-Tag, also vier Stunden, dauerte, sorgte die Anwesenheit von insgesamt fünf Personen in der Regie für ca. 50 Seiten von mir zusammengestelltem Material an Bewertungen, Diskussionen, Unterhaltungen und Beobachtungen. Gemeinsam mit den etwas ruhigeren anderen drei Tagen, die hier wiedergegeben werden sollen, würde man sich bei einer schriftlichen Dokumentation deutlich im Bereich dreistelligen Seitenzahlen bewegen, obwohl alle für das Anliegen der Arbeit irrelevanten Gespräche bereits gekürzt wurden. Weiterhin ähnelten sich alle vier Sitzungen bezüglich der Rollenverteilung sowie Argumentationen der beteiligten Akteure, was zum einen mittels Triangulation verschiedener Situationen der Aussagefähigkeit getätigter Beobachtungen durch die Konstanz der Verhältnisse zum Vorteil gereicht, zum anderen die jeweiligen Abhängigkeiten von variierenden Genre-Konventionen gepaart mit Selbstverortungen der Künstler beleuchtet. Schließlich ist der zu betreibende Aufwand für Klangdetails in den vorherigen Sessions ausführlich beschrieben worden, so dass die in dieser Hinsicht sich analog dazu gestaltenden Prozesse nur noch exemplarisch angeführt werden sollen.

6.3.1 Allgemeines zu den Sessions im Studio FSC

Der Kontakt zu Produzent Gus im Studio FSC kommt – natürlich – durch befreundete Musiker zustande. Eine erste Anfrage per Mail beantwortet Gus grundsätzlich positiv und ich schlage vor, ihn in seinem Studio in Berlin Köpenick zu besuchen und ihm persönlich mein Anliegen zu erklären. Das Studio selbst ist innerhalb des Funkhaus-Komplexes in der Nalepastraße gelegen, dem ehemaligen Standort des DDR-Rundfunks. Bei meinem ersten Besuch frage ich beim Pförtner nach einem Tonstudio, woraufhin dieser lachend erwidert, dass es davon an diesem Standort ein paar gebe. Meinen bisherigen Erfahrungen nach waren Tonstudios meistens recht einzigartig und daher bekannt in ihren Umgebungen, hier scheint das offensichtlich nicht der Fall zu sein. Nach Nennung des konkreten Namens gibt er mir eine Wegbeschreibung, denn der Komplex ist ziemlich umfangreich, insgesamt vier Blöcke mit Werkstätten, Ateliers, Tonstudios, Büros, Lagerräumen und dem weltbekannten großen Sendesaal, in dem nationale und internationale Künstler, z.B. Max Herre oder Lang Lang, Produktionen eingespielt haben.⁸³¹ Es ist noch immer Winter in Berlin und die Wege sind dementsprechend zugschneit oder vereist. Nachdem sich der Weg zum Studio doch als nicht so leicht zu finden herausgestellt hatte, erreiche ich Gus nach einigen Versuchen telefonisch. Er lotst mich in die zweite Etage und durch lange, dunkle, sich teilende Gänge mit zahlreichen Türen links und rechts, heulenden Gitarren, wuchtigen Schlagzeug-Patterns, zahlreichen „Tonstudio“-Schildern, bis ich einen ca. mittelgroßen Mann in seinen späten Dreißigern oder frühen Vierzigern, mit kurzen schwarzen Haaren, Brille und freundlichem Gesicht fast am Ende der Etage links in einer Tür stehen sehe. Im Vergleich zur Bausubstanz eines Großteils des Gebäudekomplexes ist das Studio in sehr gutem Zustand. Erwähnenswert ist dies vor allem deswegen, weil die gesamte Innenverkleidung des Studios ebenfalls noch aus DDR-Zeiten stammt, eine Raum-im-Raum-Lösung zur besseren akustischen Dämmung nach außen und innen, über die Gus sich begeistert äußert. Das Studio verfügt über vier Räume: Die Tür vom Gang führt direkt in den zentralen Aufnahmerraum, von dem zwei weitere Räume links und rechts abgehen. Alle drei Räume sind ca. 35 m² groß und durch Sichtfenster verbunden, ein Raum ist akustisch tot. Die Regie nimmt mit ca. 50 m² die größte Fläche des Studios ein und ist ein langgezogenes Trapez, zu dem von allen drei Aufnahme-Räumen zusätzliche Fenster abgehen, wodurch ein permanenter Sichtkontakt zwischen allen Bereichen gegeben ist. Bei Bedarf kann laut Homepage des Studios sowohl der Meistersaal als auch der große Sendesaal genutzt werden. In der Regie steht an zentraler Position mit guter Sicht in alle Räume ein digi-

⁸³¹ Funkhaus Berlin.

tales Mischpult, ein Soundtracks DS-00, vor dem sich auf dem inzwischen von allen Studios bekannten Holzboden Gus' Arbeitsplatz befindet. Fenster an beiden Seiten der Regie, eines mit Sicht auf einen Lichthof, das andere mit Sicht auf die Straße, lassen Tageslicht hinein. Von Gus' Position aus gesehen stehen links ein mager bestückter Kühlschrank, etwas Geschirr und Besteck auf einem kleinen Tisch, ein Wasserkocher für die unvermeidlichen Kaffeepausen, hinter seinem Platz am Pult sind das Gästesofa und einige Holzstühle positioniert. Rechts hängt ein Regal mit diversen kleinen Kästen, schätzungsweise Mikros, und Verpackungen von Plug-ins an der Wand, rechts hinter Gus' Platz befindet sich eine Tür, von welcher ich später feststellen werde, dass sie auf einen weiteren langen Gang führt, von dem erstens wieder zahlreiche Türen in diverse Probenräume, Studios und Ateliers abgehen und der zweitens von Gus und seinen Studiogästen gerne für Raucherpausen genutzt wird. Am Arbeitsplatz stehen die unvermeidbaren Rechnersysteme, allerdings besitzt Gus zwei, eines links, eines rechts, die beide genutzt zu werden scheinen. Rechts unterhalb des Regals befinden sich die obligatorischen Outboard-Racks.

Ich hatte Gus auf seinen Wunsch einen Konzeptvorschlag meines Vorhabens geschickt und obwohl er nach eigener Aussage nicht alles verstanden habe⁸³², ist er von der grundsätzlichen Idee einer Untersuchung von Studioprozessen angetan und kann sich vorstellen, mir bei geeigneten Projekten Bescheid zu geben. Gus erzählt davon, dass er sehr viel live gearbeitet und nun ausreichend Geld zusammengespart habe, um sein eigenes Studio auszurüsten. Glücklicherweise hat er die momentanen Räumlichkeiten mieten können, weil die Konstruktionen nach wie vor hervorragend seien und er sonst notwendige Investitionen in die Räumlichkeiten nicht tätigen musste. Weiterhin berichtet er von Schwierigkeiten, in Berlin ein Netzwerk von Kunden aufzubauen, das ihm erlauben würde, das Studio kostendeckend zu betreiben. Momentan mache er monatlich Verluste, könne das aber aufgrund seiner Ersparnisse eine Weile vertragen. Als Gegenleistung für seine Bereitschaft, mir bei meiner Forschung zu helfen, schlägt er daher vor, für sein Studio in meinem Bekanntenkreis und auch bei zukünftigen Kontakten mit Produzenten, Label-Mitarbeitern und/oder Künstlern die Werbetrommel zu rühren. Neben seiner Studiotätigkeit ist Gus zum Zeitpunkt unserer Unterhaltung noch gelegentlich live unterwegs, obwohl er diese Tätigkeit eigentlich nicht mehr hauptberuflich ausüben möchte, gibt Seminare am SAE-Institut in Genf und Privatunterricht im Bereich Mixing, Mastering und Recording-Techniken. Auf seine beiden Computer-Arbeitsplätze angesprochen, erklärt er mir diese Besonderheit mit der Verwendung einer bestimmten Software, Py-

⁸³² Gus kommt nicht aus Deutschland und obwohl er bereits lange hier lebt, beherrscht er die Sprache noch nicht zu seiner Zufriedenheit – ein Grund, warum er großes Interesse an der schriftlichen Ausarbeitung des Konzepts zeigte.

ramix, auf dem einen und gängigen DAWs, z.B. Logic, Pro Tools, Ableton Live und Digital Performer, für Midi-Daten und Plug-ins auf dem anderen Rechner. Meine Nachfrage bezüglich Pyramix, weil ich bis dahin von dieser Programm noch nichts gehört hatte und meines Wissens nach Pro Tools der weitverbreitete Standard war, beantwortet Gus mit einer Erklärung bezüglich der Funktionsweise des Programms, welches ihm Möglichkeiten der Audiobearbeitungen biete, über welche seines Wissens nach keine DAW verfüge. Ein Dozent, der bei der Entwicklungsfirma von Pyramix arbeitete, hätte ihn während seines Studiums auf das Programm aufmerksam gemacht, seitdem nutze er jenes. Wir verabschieden uns und Gus verspricht mir, sich bei geeigneten Projekten zu melden. Einige Wochen später tritt dieser Fall tatsächlich ein und ich kann bei drei Mixing-Sessions eines Jazz-Projekts anwesend sein.

6.3.2 Timing, Übersprechung und ein Zuviel an Informationen – selbst für den Produzenten

Irgendwie scheint der März dieses Jahres das nachholen zu wollen, was der Dezember des vorhergegangenen verpasst hatte: Schnee, Eis und Kälte. So stapfe ich in reduziertem Schrittempo mit sieben bis acht anderen Personen den Weg von der Haltestelle zum Funkhaus entlang, vorbei an leerstehenden Wohnhäusern und Fabrikgebäuden, immer der Spur des Streusalzes folgend. Auch wenn das nicht immer hilft, wie einige Rutschpartien zeigen. Rechts neben mir trottet ein kleiner Hund vorbei, um von seiner Besitzerin wieder zurückgerufen zu werden. Erneut nehme ich den langen Weg zum Haupteingang und betrete nach fünfzehn Minuten Fußweg, bei dem ich die gelaufene Strecke im langgezogenen Gebäude gefühlt genau wieder zurücklaufe – wieso gibt es auf der anderen Seite keinen offenen Eingang?! – das Studio. Neben Gus sitzt ein Mann mit Arbeitermütze, Brille, roten Haaren, Anfang bis Mitte dreißig auf dem Sofa und blättert in einer Partitur. Gus stellt ihn mir als Sebastian vor und mich ihm als den Forscher, von dem er bereits erzählt habe. Sebastian gibt mir die Hand, begrüßt mich freundlich und ich platziere mich auf einem der Holzstühle hinter Gus. Einige Minuten später – wohl die Zeit, die man benötigt, um hier einen Kaffee zu erhalten – betritt die Hundebesitzerin samt Vierbeiner das Studio: Relativ klein, kurze, dunkle Haare, ebenfalls Anfang bis Mitte dreißig, leger gekleidet. Es handelt sich um Ellen, Leiterin des Vokalquartetts, mit dem Sebastian bei einigen Stücken für dieses Album zusammengearbeitet hat. Beide umarmen sich herzlich, anschließend bekommt Gus auch noch eine Umarmung ab und ich werde vorgestellt. Sebastian und Ellen machen es sich auf dem Sofa bequem, Ellens Hund schläft während der Session auf dem Boden oder läuft durch die Regie. Vorweg sei ange-

merkt, dass die Session primär auf Englisch ablief, obwohl es sich weder bei Gus noch bei Sebastian oder Ellen um deren Muttersprache handelt, womit einige eher ungewöhnliche Satzkonstruktionen zu erklären sind. Bei indirekter Wiedergabe des Geschehens übersetze ich daher die Aussagen und verweise ggf. auf die tatsächliche Formulierung.

Die Session beginnt für meine Begriffe ungewöhnlich: Gus öffnet ein Projekt und spricht davon, die Parts zu korrigieren („make them properly“). Ellen fragt nach, was genau er damit meine, woraufhin sich folgende Konversation entspinnt:

G: There is the part with guitar and vocals going into the other part (**E:** Hmhm!) and they're not in it [dem Projekt] together right now.

5 **E:** Yeah and you wanted to extend the bass!

G: Yes, yes, but I couldn't make it, I didn't know where is the right place. So maybe we should set the marks and I'll do it later but I need to know where it is 'cause [...] I didn't make any notes to where exactly it should be and I was opening the project and I was very lost...

Anschließend erklären Sebastian und Ellen durch Zeigen auf dem Monitor und Vorsingen, wo genau die Holzbläser einsetzen müssen, die offenbar etwas zu früh im Projekt positioniert sind. Es handelt sich um keine sehr große Zeitspanne, d.h., die Bläser waren nicht völlig versetzt, weswegen Gus den erfolgreich abgeschlossenen Vorgang etwas verduzt kommentiert: „I wonder why I didn't build that before, it seems so easy now that I'm guessing there's a trick somewhere...“ Der nächste Arbeitsschritt betrifft die Länge einer Pause zwischen verschiedenen Phrasen und die Länge des Klingens des gestrichenen Kontrabasses, die erweitert werden soll:

10 **E:** It feels a little bit too close [Ende des einen und Beginn des anderen Parts], it can be like a feeling of a short fermata at the end, because we also make a strong ritardando and then it feels strange if we go further back in time.

G: Okay. (verändert die Länge der Pause) (**E:** Even further back!) Okay.

E: There's the stupid drum-pick-up, I don't really like it, can we cut that? (**G:** Yes.) Great.

15 It's really a matter of bad taste (lacht dabei, Sebastian lacht los). [...]

S: We haven't done the bass yet.

G: Maybe I find a place where the drums are not playing and the bass plays alone and I can just drop some bass in the middle...

S: (zu Ellen) Ich find das nicht so ein Problem, weil das gibt so den touch von live eingespielt, 20 ne. Wenn man die Gitarre und den Gesang noch ein bisschen mehr nach vorne und die Pause etwas länger macht (E: Machen wir die noch größer?), noch größer einfach und DANN hast du den Auftakt, dann ist es glaub ich ganz schön, solange es wirklich nicht in time ist, jetzt ist es quasi... naja, okay.

E: Quasi in time aber halt scheiße. (grinst) (S: Ja.)

25 (Gus verändert die Länge der Pause und das Timing der nachfolgenden Phrase)

E: Yeah, something like that!

Obwohl diese Passage recht einfach zu korrigieren ist, existiert das Problem der verschobenen Parts offenbar weiterhin, wie Gus erklärt: Das Verändern der aktuellen Abschnitte habe zwar lokale Schwierigkeiten behoben, nicht aber die globalen und er würde sich darum kümmern. Die bei den Aufnahmen relativ frei gestalteten Percussion-Elemente werden nach dem Hinweis von Gus nach einmaligem Anhören von allen dreien unter Gelächter wegen ihrer gefühlten Zufälligkeit als unpassend empfunden und gestrichen. Allerdings muss Gus durch diese Entscheidung den Kontrabass-Part neu aufbauen, weil die nunmehr gelöschte Perkussion durch das gleichzeitige Aufnehmen aller zehn Musiker in Gruppen auf dessen Mikro zu hören ist. Davon kann abgeleitet werden, dass die Aufnahmen in drei Abteilungen vorgenommen wurden: Rhythmusgruppe eins mit Kontrabass und Schlagzeug, Bläser und Rhythmusgruppe zwei, d.h. Klavier bzw. Wurlitzer und Gitarre. Diese Entscheidung hat sowohl ideologische als auch praktische Gründe⁸³³, wird im Laufe dieser Sessions jedoch noch einige Male für Probleme sorgen. Der Fokus dieser Session liegt primär auf der groben Fertigstellung möglichst vieler Titel, weil Sebastian am nächsten Tag einen Termin mit einem Label-Vertreter hat. Der Kontakt wurde über einen Freund vermittelt, dessen Aussprache jedoch recht undeutlich zu sein schien, schließlich kann Sebastian beim besten Willen nicht sagen, wie der Label-Vertreter genau heißt. Ellen eröffnet die Arbeit an den dafür relevanten Songs mit dem Satz: „Naja dann, starten wir damit! First of all: Make the vocals very good! (allgemeines Gelächter) Could you do that for me?“ – Gus: „The only thing I’m missing sometimes that’s not necessary with you is the ‘talent’-knob (wieder Gelächter), on some projects it’s really necessary.“

Bevor richtig begonnen werden kann, muss Gus jedoch noch einige Tracks, anscheinend Overdubs, hinzufügen, die zwar im Projekt vorhanden, aber noch nicht an der richtigen Posi-

⁸³³ Z.B. reagiert die Band auf gespielte Soli live völlig anders, als wenn Overdubs eingespielt werden, Bass und Schlagzeug sind bezüglich des Mikrotimings besser abgestimmt, wenn sie gemeinsam einspielen, gleiches gilt für das Timing von Bläsersätzen etc.

tion seien. Während Sebastian und Ellen den vorhandenen Rumpf des Songs durchhören und Notizen machen, arbeitet Gus und fragt dann: „Are those the song? I have a strange feeling...“ Ellen daraufhin, während Sebastian nur lacht: „Don’t say that!“

Nach dem Durchhören weist Sebastian auf die fehlende Gitarrenspur hin, während Gus primär nach Flöte, Trompete und Posaune gesucht hat, Ellen wiederum bemängelt deutlich hörbare Schnitte in den Vocals: „There, it’s not organic!“ Die Stelle wird solo gehört und Gus erklärt, es handle sich um ein Geräusch der Stimme, jedoch falle ihm eine andere Stelle auf, die seltsam klinge: „[...] here, this is really weird (Passage wird gehört) but it sounds the same anyway ... Ah! We were fixing the ,s‘ there not so long ago.“ Ellen hört das sie störende Geräusch immer noch und die weitere Suche ergibt die Kombination zweier Phrasen als Ursache:

G: The ,s‘ of ,so long‘ ago, we fixed it and basically its two different takes we have here.

E: It’s such an intimate tune, so if there’s any chance to make it not that obvious...

G: Yes.

30 **E:** In the middle of the phrase, I mean we had like... four good takes?

G: I guess so, mhmh. I can’t tell you either, it was so long ago.

Nach einigen Bearbeitungen ist Ellen aber zufrieden, bei der nächsten fraglichen Phrase der Vocals ist der Vorgang ähnlich: Drei Schnitte, einer für die erste Hälfte, einer für die zweite, einer für das Einatmen, damit es möglichst natürlich wirkt. Das eigentliche Problem für Ellen ist hier indes das zu präzise Timing, deshalb wird die gesamte Linie etwas nach hinten verschoben, womit sowohl Ellen als auch Gus zufrieden sind. Sebastian weißt einmal mehr auf die fehlende Gitarre hin, die Gus in seinen Deskriptionen der ihn störenden Passage gerne vergisst, was einmal mehr allgemeines Gelächter evoziert. An besagter Stelle weisen Sebastian und Ellen auf einen unschön hervorstechenden Ton der Bläsersektion hin:

E: There! ... Ahhhh, you have a note already! ... I really... hate it. (erneutes Hören) I mean, it’s natural, but somehow it disturbs me. (**G:** Mhmh.)

S: Ist mir auch aufgefallen –

35 **E:** Ja, ist irgendwie uncool.

G: Ehm, I can’t really point out what disturbs you and what to fix at the moment.

E: (singt die Phrase vor, betont bestimmte Töne) The last two notes!

S: Der vorletzte, der zu spät ist (**E:** Ja!).

G: It's timing-wise, yeah? (**S** und **E:** Mhmh!) We're on 'made on sand'? (**E:** 'Of'!) 'Of sand'.

40 **E:** I mean, it would be the 'made of', because the 'made' is right. [...] Probably we have another take, I don't know. (**S:** Ich weiß es auch nicht mehr.)

G: I've been looking to that...[...] maybe I should get back to my notes [...] or we just listen to all of them.

Alle Takes werden durchgehört, bis ein für Ellen zufriedenstellender Part gefunden ist, Sebastian telefoniert währenddessen kurz außerhalb des Studios. Als er wiederkommt, verkündet Ellen ihm freudig, eine gute Ersatzphrase gefunden zu haben und mir erzählt sie auf Nachfrage, dass die Aufnahmen im Dezember des Vorjahres stattgefunden hätten, zwischendurch das Projekt zwar auch editiert und gemischt worden wäre, dies aber immer in größeren Abständen von mehreren Wochen stattgefunden habe. Während einer der Zigarettenpausen erfahre ich etwas mehr über Sebastian: Er hat in Weimar Gitarre studiert, arbeitet als Gitarrenlehrer an einer Musikschule und ist vor kurzem zum zweiten Mal Vater geworden. Ellen und Sebastian sprechen während einiger Leerlaufphasen, d.h., während Gus Tracks editiert oder in Projekte einfügt, über ihre Erfahrungen als Musiker auf Luxus-Schiffen, denn Ellen hat ein gut dotiertes Angebot erhalten, über den Jahreswechsel mit ihrem Vokalquartett als Unterhaltungskünstler an einer Kreuzfahrt teilzunehmen.

Nachdem die Nikotinsucht gestillt ist, geht es zu den nächsten Songs, es wird viel an den Lautstärken gearbeitet und man korrigiert kleinere Fehler. Als Sebastian nach der Gitarrenspur fragt, überprüft Gus den Projektstand und stellt fest:

G: Ah, ehm, okay! We didn't bring the guitar-tracks together. We didn't edit anything on the
45 guitars (Ellen macht ein leidend-weinerliches Geräusch), we just recorded and we just didn't put them on... Long way to go, but let's do that. Dammit. So I guess it is a nice time for you (schaut Ellen an) to... nail, you call it? What you are doing know –

S: Knitting.

E: I don't have endless time right now, I wanted to go like four o'clock?... But we can't give
50 it to him (Labelvertreter des Folgetages) without guitar?

G: We could bring them in later, that's an option. But it's nice to have something at least. (zu Sebastian) What do you think?

S: Mhmh. Ja, wir müssen's reinmachen, hilft ja nüscht.

Einige Edits, hinzugefügte Tracks und gesuchte Overdubs später beginnt der Song konkrete Gestalt und Form anzunehmen. Die verfügbare Zeit und die zu lösenden Probleme kollidieren jedoch, daher schlägt Gus vor: „I guess we have to work on the timing of the trombone as well. I mean, for me to save some time, I guess we can start with the mixing-process already and fix the timing later (S und E: Yes.) and we should make some appointments together (S: Yes.), okay.”

Im anschließenden Prozedere formuliert Ellen ihre Vorstellungen zur Vokalspur: „And I think over the whole tune – when we listened the first time – the vocals can be much more in front and very direct, I think, like in a Pop-song. I don’t know whether you have some reverb on or if it’s completely clean...? – G: I don’t know either... (überprüft seine Einstellungen) yes, I have a little bit of something... – E: And I think the sound of the vocals can be very crisp and a little bit airy or so, (G: Okay!) but very crisp... And then I think we have to work on the – very carefully – on the loudness so that the vocals are always in the right loudness, not too loud and not too quiet.”

Beim Durchhören fällt es allen schwer, sich komplett auf die Vocals zu konzentrieren, da der Rest der Formation nicht ausbalanciert und vom Timing angepasst ist, daher schlagen Sebastian und Ellen vor, doch zunächst die klangliche Grundlage fertigzustellen; ein Vorschlag, dem Gus gerne folgt. Selbst beim einstweiligen Ignorieren der Vokalprobleme und dem Fokussieren der zehn Instrumentalisten ist die Dichte der Informationen sogar für ihn zu hoch:

G: Okay, I’m doing – I have too many information at the same time. I’m gonna split things
55 now up, start maybe with Wurli[tzer], flutes and Flügelhorn. (S: Mhmh!) So we – I can’t have
the flute alone basically, there will be some things happening with the other horn section as
they are playing together. But basically that is what I’m going to have on and we’ll focus on
that and then after... (E: Okay.) Otherwise I’m lost... Ah, maybe I should put your guitar in
as you are playing together with the Wurli... Is [Flötistin] playing flute on this one?

60 S: Alto-flute, yeah. (M)

G: I’m on the guitar now, can you..., are you happy with the guitar-sound? It is very round, I
don’t know if it’s what you are looking for?

S: Yessss!

Viele weitere Anpassungen von Details im Timing, den Lautstärkeverhältnissen und EQs später wird ein kurzes Zwischenfazit gezogen:

G: Is this the direction that you imagined the song to be? (**S:** Yes.). What is left now: drums, 65 bass, vocals basically, is that all? (**S:** Yes.)

S: The last chorus, [Musikerin] switches to the flute... (M)

G: I guess we are working detail later on there, (**S:** Because I cannot hear her there!) yes, let's do it later, I mean... Do I need to take a note of that or I guess it will be obvious to you. (**S:** Yes!)

Nach erneuter Kritik an Kleinigkeiten während des Hörens verlagert Gus den Fokus hin zum Klang des Kontrabasses:

70 **G:** I think we should work in detail later on; let's have something very general now, if at some point we're happy with the bass, let's leave him there and then go into details of parts, because we were quite happy with him in the beginning, if I remember right. (**E** und **S:** Okay, mhmh.) What do you think about the bass-sound in there?

E: I would like to hear some more high frequencies here, maybe still boosty, but a bit more 75 attack (**G:** Sure!) [...]

G: He's playing very dynamic there, he gives a very strong accent there.

E: That's always, if he goes to the lower notes, it's always like 'ooooomph', a cloud over the whole instruments, I don't know, it is possible to cut the very deep frequencies, it's like a little bit like waste on... on..., es müllt halt alles zu... (Sebastian lacht) [...]

80 **G:** So maybe let's go through the song and you just stop me and we adjust a bit here and there so we have a general idea where the balance should be. If you have anything about the sound of any instrument, just tell me.

S: In general guitar louder (**G:** All song?), yeah, except the pick-up-part. [...]

E: Hahaha, kann man den einen Ton ein bisschen leiser machen? (**G:** Wer?)

85 **S:** The bass-clarinet, he is too late. (**G:** Only this (singt?)

E: Where he plays on the four and the rest plays at the three-and.

G: (alle lachen) Alright...

Trotz einiger Versuche schlägt die vollständige Beseitigung des Timingproblems fehl, Gus kann zwar das Solo-Mikrofon ausstellen, der Ton ist aber trotzdem auf den Aufnahmen der den Musiker umgebenden anderen Instrumentalisten zu hören. Sebastian winkt ab – hören werde das eh niemand, glaubt er. Spannend wird es beim Vokal-Solo des Songs, denn obwohl Ellen mit den Reverb-Einstellungen der Strophen zufrieden ist, wünscht sie sich für besagtes

Solo etwas andere Einstellungen, vor allem begründet mit dem Fehlen der Band und der tragenden Rolle ihrer Stimme, die ihrer Meinung nach nicht mehr so präsent, „in front“ sein müsse:

E: I like it in the verses but in the solo it's... ah... in the solo I would like to have a little bit reverb or a little bit more... something carrying the whole thing; I like it pretty much in the
90 verses, it is so crisp. (**G:** Mhmh!) I don't know... eh, eh, the mix, because now it was very much in front and I was thinking, too much.

S: Mit der Strophe fand ich's richtig, wie weit vorne willst du...?

E: Vom Sound ist's jetzt halt so sehr Pop, ein richtiger Pop-Sound, ne? (**G:** Quite.) Quite.

S: Mhhh, ich find' es mischt sich gut in der Strophe, aber so nackig wie es im Solo ist...

95 **E:** Ist es dann irgendwie, passt da nicht so richtig. (zu Gus) We have to compromise maybe, I don't know?

G: No, I can split the tracks, we can have more Tracks for the solo...-

E: But isn't it then a strange feeling (**G:** No.) if it's different? (**G:** No, I don't think so!)

S: There are many opinions about that!

100 **G:** In Pop-Music you do that in every single [part], between verse and chorus, between chorus and bridge, you just change things, as long as it's fitting with the parts, I don't think it's a problem.

E: In the end the main-goal should be or is, the main aim is that it is still in a way natural, acoustic...

105 **G:** It's not much reverb at the moment, I think it's nice, but I don't know what you are expecting as well –

E: No, no, I like it as well, I think it's nice. And you have some compressor, right? (**G:** Yes!) Maybe in the solo less compression, or less of the, not so much “poppy” sound; it can be a little bit smoother and a little bit more grounded into the band...

110 **G:** Maybe if I worked with different reverb on the solo, not ... I think the compressor helps very much; what is the compressor doing, it's just bringing the low notes, which we don't hear, a little up. I don't work on the high notes, cause I split the tracks in two parts, one is not compressed and one is compressed; so basically the top parts you always have them moving on and just when the top parts are moving down, the compressor is coming in. (**E:** Ah, okay!)

115 So I use them both, so I'm not removing the power that you have, I'm just pushing up what is down.

S: Vielleicht ist das im Solo wirklich nur, dass das am Anfang ein bisschen mehr ist, weil es da so nackig ist auf einmal. Dass da so ein bisschen... entweder bisschen leiser...

E: Too much presence in the beginning of the solo.

120 **G:** Okay, let's get back then to the beginning of the solo and see what we can do. [...]

E: Remember the cut? (Singt die Stelle.) Voll geil, das ist geil geworden. Das merkt man überhaupt nicht!

G: Mhmh, yeah. Ehm, I was thinking of a little bit more body...?

E: Mhhh, that's nice, warmth?!

125 **G:** Yes. And I think it's gonna also be nice in the verse [...] I would suggest we start with the sound. (**E:** Okay!) (Song läuft durch)

G: I think the sound of it is nice now, and I really have to fix the volume on it otherwise I never will get the balance right.

S: Mhmh, at 2:50 it's too loud.

130 **G:** Yeah, yeah, sure, it's gonna be (fine); I need to put my hands on it.

E: That means...?

G: That means I need to move faders, otherwise it's not gonna work.

E: And do you need our help with that or...?

G: If you would like to do it, you can also, I mean, I have no problem with it!

135 **E:** No, no, no, [...] but we don't have to tell you like: "Now!"

G: No, no, no, I think I know...

E: You want to do it, okay. But very nice, I like this song.

Sebastian, Ellen und ich verlassen das Studio, während Gus die Lautstärkeautomation schreibt. Anscheinend wissen beide, wo die Cafeteria auf dem Gelände ist. Dieses Wissen bleibt mir leider verschlossen, denn nach einem kurzen Besuch der Toilette sind sie einen der zahlreichen Wege aus dem Gebäude gegangen und ich verbringe die 30 Minuten damit, im Gebäude besagte Cafeteria zu suchen – natürlich erfolglos, weil sie, wie ich später erst erfahre, in einem Nachbarhaus lokalisiert ist. Als wir zurückkommen, hat Gus seine Vorbereitungen abgeschlossen und ein überprüfendes Hören durch Sebastian und Ellen stellt beide weitgehend zufrieden, wodurch der nächste Bearbeitungsschritt erfolgt:

E: So when I was now... the solo, I had something actually in mind like a very, very quiet..., slow delay. (zu Sebastian) But this is really a[n artistic] decision if we want to use something

140 like that or not?

G: I mean, delay doesn't need to be artificial, you can have a church, for example, it's together with the reverb, but...

E: Yeah, on the other hand, also, I have a Pop-band and I have like a FX-thing on the floor so I used to solo for example a lot with that, but it's a decision if we want to use that in the band 145 or not.

G: I mean on every reverb there is a delay...

E: Mh, yeah, but I like... (singt es vor)

G: Okay! Real, real, real... [slow]

E: I heard something like that, but it's really like a decision.

150 **G:** It depends how you are looking now at the song, how much you... it's really up to you, I mean everything is open, it's just... it's just *art* what we're doing!

E: Mhmh, I think it's, it's *your* choice, Sebastian, [...] no it's a little bit like, okay there doesn't come so much support from the band and it's a little bit like the voice is a little bit lost; I have that impression.

155 **S:** Mhmh! Hmmmmmm. (eine halbe Minute vergeht, während Sebastian überlegt)

G: I mean the question is: Are you open to try it?

S: Yes, definitely!

G: Then let's try it! I have some small things here, ehm, I was writing down, I can still; it's very, very tiny things, I will do them later, I think.

160 (Ellen kommt zu mir, um besser hören zu können, Hund kuschelt sich unter den Tisch)

E: I'm so proud on our cut there in the solo, it's really – I could have sung it like that! Great!

G: You did! (**E:** Yeah, in a way.) First take! (schmunzelt)

Beim Einrichten der Delays konzentriert sich die Diskussion zwischen Ellen und Gus auf die Frage, wie langsam und an welchen Stellen diese erklingen sollen: Ellen setzt sich mit ihrem Wunsch eines out-of-time-Delays durch, der jedoch von Gus an verschiedenen Stellen geschnitten werden muss, um Konflikte mit der Hauptstimme zu vermeiden. Die Orientierung verläuft bei Ellen weitgehend im technikfreien Jargon: „There, ah okay, no, but, where the sausage is thinner, after the big bow in the middle!“ Alle problematischen Stellen zwischen Hauptstimme und Delay-Signal werden beseitigt, Gus und Ellen sind zufrieden. Zur Sicherheit hören alle die Passage noch ein letztes Mal und dies aus gutem Grund, denn Gus schlägt vor, eine weitere Delay-Phrase herauszuschneiden, weil diese phasenverschoben zur Hauptstimme ist – Sebastian und Ellen stimmen sofort zu. Ein letzter Versuch Ellens, „only the last big sausage there“ mit einem Delay zu versehen, wird nach kurzem Gehörhören kollektiv als

nachteilig für den Gesamteindruck gewertet. Die Session wird kurz unterbrochen, als Sebastian einen Anruf von einem soeben in der Cafeteria kennengelernten Interessenten für das Studio erhält, welcher nach Sebastians Empfehlung Gus' Studio begutachten möchte. Gus bedankt sich bei Sebastian und unterhält sich einige Minuten mit dem potentiellen Kunden. Die letzte Amtshandlung der Session ist Ellens Vorschlag, den Hall des Solos nun auch für die Strophen zu benutzen. Einmal ausprobiert und von allen für gut befunden, ruft Ellen wegen der ausbleibenden Diskussionen und einer zügig gefundenen Lösung erleichtert: „Jucheissa!“ Gus verspricht, die fertiggestellten Mixe als mp3-Dateien für Sebastian bereitzustellen und wir vertagen uns auf die Termine in der nächsten Woche, bei denen ich ebenfalls anwesend sein darf.

6.3.3 Allgemeines zur Session im Studio PI

Beim Zusammenpacken offeriert mir die anwesende Sängerin, nachdem ich sowohl ihr als auch Sebastian mein Anliegen erklärt habe, bei einem weiteren Mixing-Termin eines ihrer Projekte in der nächsten Woche teilzunehmen. Meine Freude darüber kommentiert die Sängerin mit der Feststellung, dass ich – im Gegensatz zu anderen Personen in ihr widerfahrenen, vergleichbaren Situationen – überhaupt nicht stören würde. Ich solle nur den Besitzer des Studios vorher fragen und erwähnen, dass ich ihr Einverständnis hätte. Meine diesbezügliche Anfrage beantwortet Nils vom Studio PI zügig und teilt mir Adresse sowie Anfangszeit der Session mit: 10 Uhr morgens, eine halbe Stunde früher sollte ich allerdings da sein. An diesem Tag verkehrt die S-Bahn zur Abwechslung trotz Schnee und Eis mal pünktlich. Es ist ein kalter, aber schöner sonniger Tag, so dass der zehnminütige Laufweg von der Station im Zentrum Berlins recht angenehm ist. Einige Tage zuvor hatte ich an identischer Stelle – ohne allerdings zu wissen, dass in dem Gebäude ein Tonstudio untergebracht ist – bereits ein kleines Konzert besucht, daher gestaltete sich die Wegfindung dieses Mal einfach. Ich bin zunächst sehr überrascht, dass ein Tonstudio in den Etagen zwei und drei und nicht etwa im Keller eines Wohnhauses liegt, weil die damit einhergehende Lärmbelästigung bzw. der Aufwand für deren Vermeiden sehr hoch sei müsste. Allerdings wohnen der Studiobesitzer und seine Frau unter bzw. neben dem Studio, wodurch das Problem zumindest teilweise behoben werden sollte. Generell bin ich von der Größe des Komplexes überrascht, offenbar wurden zwei Wohnungen des Vorder- und Nebenhauses zusammengelegt und auf zwei Etagen zusammengefasst. Die Tür vom Treppenhaus ist offen, im Eingangsbereich stehen zahlreiche Schuhpaare, ich gehe den mit Parkett-Boden ausgelegten, weiß gestrichenen Eingang entlang, der zügig

nach links abbiegt und kurz darauf wieder nach rechts in einen langen Gang mündet. An der Abzweigung nach rechts passiert man ca. 100 CDs, an beiden Seiten in Wandregalen ausgestellt, fast alle mit Widmungen für den Studiobesitzer versehen. Nachdem ich mich an der gerade ihrer Tätigkeit nachgehenden Putzfrau vorbeigeschlingelt habe, geht rechts die ca. 16 bis 20qm große Küche mit dunkel gefliestem Boden und großzügigen Fenstern ab, in der sich zwei Männer unterhalten. Einer, maximal zwanzig, sitzt in der linken Ecke und trinkt einen Kaffee, der andere, groß, vielleicht Anfang bis Mitte fünfzig seinen grauen Haaren und den Gesichtszügen zufolge, lehnt an der Küchenzeile und stellt dem jüngeren Fragen bezüglich seiner bisherigen Tätigkeiten und Berufswünsche. Es handelt sich um den Produzenten Nils und seinen neuen Praktikanten Pete, der an diesem Tag zum ersten Mal anwesend ist und gerne Tonmeister werden möchte. Ich stelle mich Nils vor und wir unterhalten uns kurz über mein Unterfangen, welches Nils mit den Worten: „Oh, na Forschung stehen wir ja offen gegenüber!“ kommentiert. Nach ca. zehn Minuten betritt Tora, Leiterin des heutigen Ensembles, eine mittelgroße Frau mit dunklen, halblangen Haaren, Mitte dreißig, die Küche und begrüßt den Praktikanten, Nils und mich. Sie hält mich wahrscheinlich für einen Angestellten des Studios, während ich davon ausgehe, dass meine Kontaktperson der anderen Session ihre Bandleaderin von meiner Anwesenheit in Kenntnis gesetzt hat. Während Tora und Nils sich unterhalten, mustere ich die Küche und sehe zahlreiche Flyer von wahrscheinlich von Nils betreuten Projekten und einige Polaroids von Künstlern, die hier gearbeitet haben. Die Arbeit am Album muss schon eine Weile andauern, denn Tora teilt Nils mit, dass sie nur noch endlich mit der CD fertig werden wolle und die Arbeit für sie wegen der Wiederholungen und Details sehr anstrengend sei. Diese Aussage unterstützt sie gestisch, indem sie wie eine Puppe an Fäden hängend den Oberkörper nach vorne beugt und die Arme schlaff baumeln lässt. Weitere zehn Minuten nach Toras Eintreffen kommt Ellen hinzu, begrüßt mich herzlich und stellt in dem Moment fest, das Informieren Toras versäumt zu haben. Daher stelle ich mich und mein Anliegen kurz vor, woraufhin Tora äußert, man müsse nun ja darauf achten, was man so sage. Ich antworte ihr, dass sie unbesorgt sein könne, weil es nicht mein Anliegen sei, irgendjemandem zu schaden und die Daten ohnehin anonymisiert werden würden. Zu meinem Fokus auf die Rolle des Produzenten formuliert sie: „Wir sind ja unsere eigenen Produzenten!“ Mit meiner Bitte, die Session mit meinem Diktiergerät aufnehmen zu dürfen, haben weder Ellen noch Tora ein Problem.

Das Mastern wird von einer anderen Person vorgenommen, weil Nils wiederholt davon spricht, Xaver, dem Mastering-Engineer, noch etwas Freiraum zu geben und dieser „ja auch noch etwas zu tun haben soll.“ Mit eben jener Begründung erklärt Nils weiterhin, warum er

einige Laustärkeanhebungen und Effekteinfügungen rückgängig gemacht habe. Er beschreibt seine eigene Überraschung, als er nach der – geplant eigentlich letzten Session – die Ergebnisse mit etwas Abstand gehört habe und die Vocals seiner Meinung nach viel zu leise waren. Der Grund für die heutige Session ist die Behebung dieses Missstandes in Anwesenheit von Ellen, welche bei den vorangegangenen Terminen nicht anwesend war. Toras Ausführungen zufolge wird ein Teil der CD-Produktion von einem Label bezahlt, eben jenes Label, welches Ellen in der anderen Session Sebastian empfohlen hatte, deswegen sei eine weitere Session für die Band möglich. Nils erzählt, er habe bereits alle fraglichen Songprojekte vorbereitet, woraufhin Ellen ihre Zufriedenheit äußert, denn in der vorangegangenen Session im Studio FSC wäre ihrer Meinung nach aufgrund der zahlreichen Fehlerkorrekturen und fehlenden Tracks in den Projekten zu wenig Zeit für den tatsächlichen Mix vorhanden gewesen, der sich dementsprechend gestalten würde: Die Vocals seien ihrer Meinung nach viel zu laut. Nils führt darauf bezugnehmend die zu leisen Vocals im aktuellen Projekt auf das Phänomen zurück, dass die anwesenden Musiker ihre Instrumente meistens besonders gut hören wollen und deswegen eine Art Lautstärke-Spirale schließlich zu immer höheren Pegeln, oft auf Kosten der abwesenden Musiker, führe.

6.3.4 Von der Notwendigkeit visueller Kontrollmöglichkeiten auditiver Prozesse – „Wo ist’n der Vocal-Enhancer? Ich kann den gar nicht sehen!“

Wir verlassen das große Studio und ich kann nur einen flüchtigen Blick in die oberen Zimmer werfen. In der Regie stehen ein relativ kleines Pult, einige Outboard-Racks, mehrere Monitore und – abzuleiten von der Monitorzahl an verschiedenen Orten – wohl mindestens zwei Rechner, dahinter ein Zimmer mit Flügel. Der Web-Präsenz des Studios entnehme ich später, dass es sich um ein Steinway-Modell handelt, im oberen Stockwerk vier Aufnahmeräume plus Regie vorhanden wären und der gesamte Studiokomplex einige hundert Quadratmeter umfasse. Über das Treppenhaus gelangen wir zum Studio zwei, einer etwas kleineren Regie mit angeschlossenem Aufnahmerraum. Nach den Studioinformationen können beide Studios gemeinsam betrieben werden, wodurch acht getrennte Aufnahmeräume zur Verfügung stünden.⁸³⁴ Die Regie ist ca. 20 m² groß, durch die Raum-im-Raum Konstruktion muss man eingangs eine Schwelle passieren. Auf der rechten Seite ist eine große, doppelte Fensterfront, die den Blick zum Innenhof sowie die angrenzende S-Bahntrasse erlaubt. Die Regie ist durch die Lage in einem höheren Stockwerk und fehlende Bauten direkt in der Nähe lichtdurchflutet,

⁸³⁴ Wo der achte Raum herkommt, erschließt sich mir nicht (fünf Recording-Räume und zweimal Regie), aber ich konnte das Studio nicht ausgiebig erforschen und vielleicht handelt es sich einfach um einen Schreibfehler.

der Raum überhaupt bis auf den obligatorischen Holzfußboden und das Equipment ausschließlich in weiß gehalten: Die eingezogenen Wände und die Decke mit Reflexionen brechenden Oberflächenstrukturen sind ebenso wie die Lampen und entlang der Wände gezogenen Vorhänge in dieser Farbe. Der Raum wird vom Arbeitsplatz dominiert, der von rechts bis zur Mitte reicht, im linken Bereich befinden sich zwei Türen, die daher frei bleiben müssen. Eine führt zur Wohnung von Nils, die andere zum Aufnahmerraum. Auf dem invertiert L-förmigen Schreibtisch stehen zwei Monitore und Steuerungskonsolen, links ist ein Effekt-Rack befestigt, das, wie schon im Studio TL von mir beobachtet, nicht vertikal, sondern schräg-horizontal in die Tiefe angeordnet ist. Das Outboard kann von Nils somit bequem im Sitzen bedient werden. Links und rechts stehen im symmetrischen Abstand zum Arbeitsplatz die Abhörboxen. Zwischen ihnen thront ein dritter Monitor, auf dem Studiogäste das Geschehen verfolgen können. In den Raum würden sitzend maximal sechs oder sieben Leute passen, deswegen ist es zu fünft schon recht kuschelig. Nils sitzt am Arbeitsplatz, Tora positioniert sich links neben ihm, Ellen sitzt samt Strickzeug neben der Eingangstür, also links hinter Nils, dessen neuer Praktikant direkt hinter ihm, um sich immer mal wieder vorbeugen und Nils über die Schulter gucken zu können, rechts in der Ecke mache ich es mir auf einem Stuhl – deutlich komfortabler als im Studio FSC – bequem. Nils lädt das erste Projekt.

N: Und also hier haben wir jetzt auch die alte Mischung, das ist die Mischung, die wir schon im Computer haben (M), so, d.h., wir können das mal vergleichen mit dem alten [Mix]. (...)

165 **Also** was es inzwischen an Neuerfindungen gibt, das ist eine Software, die, oh... (Computer stürzt ab) die den Computer zum Abstürzen bringt... (allgemeines Gelächter). Genau, das ist mir heute schon mal passiert, aber ich starte den neu... Gelegentlich, passiert nicht immer. (...) Da ist er! Ich hab' die fast alle schon einmal behandelt.

T: Ach so, cool!

170 **N:** So dass, wenn euch das gefällt, (**T:** Dann sind wir schon fertig! – **E:** (ungläubig) Nein!?) sind wir; ziemlich zügig kommen wir durch.

E: Das Einzige, ich find' alles dufti, aber bei [Songname], Tora, eh, kann natürlich sein, dass das jetzt, wenn das, wenn der Lead-Gesang lauter ist, eh sich erledigt hat, aber da find' ich halt das Flüstern zu laut, das müssten wir halt irgendwie nochmal ändern. [...]

175 **T:** Ja, erst mal abwarten, wie das sich jetzt anhört nach dem –

E: Aber das sollten wir auf jeden Fall im Auge behalten, dass wir das da nochmal anhören (**N:** Mhmh!)

Die Tür vom Aufnahmerraum zur Regie geht auf und ein Handwerker, Vollbart, Anfang bis Mitte fünfzig, Latzhose und Mütze, verlässt kurz den angrenzenden Raum, um wenige Minuten später zurückzukommen. Ellen fragt Nils, was genau dort passiere und Nils erläutert den Einbau einer neuen Sprachkabine durch diesen Handwerker, einen alten Bekannten. Sofort fragt Ellen nach, ob Nils auch die Umsetzung von Hörbüchern betreue, Nils bejaht dies, woraufhin Ellen und Tora ihr Interesse an einer Partizipation bei solchen Produktionen bekunden. Zurück beim Projekt führt Nils das neue Plug-in vor, welches er erst kürzlich erworben sowie für diese Session das erste Mal benutzt habe, und legt es auf den dritten, von allen gut zu sehenden Monitor.

N: Das ist das neue Gerät und da hab' ich schon ein Preset, das heißt „Ellen“. (**E:** Ohhhhhh!)

T: Das ist nochmal ganz wichtig, die Eitelkeit der Sängerin zu... (grinst)

180 **E:** – pflegen, ja, damit die sich gut fühlt! (grinst zurück)

T: Psychologisches Mischen: Sagen, man hätte es lauter gemacht, obwohl man es nicht lauter macht.

E: Genau, ja. „Wie findestes jetzt?“ – „Ja, jetzt ist super!“ (allgemeines Gelächter)

T: Ja, genau!

185 **N:** Ja, das passiert oft, wenn man Monitore verstellt, manchmal schafft man gar nicht so schnell, wie der Künstler sagt: „Oh, super!“

E: Mh. Du meinst live oder wie?

N: Ja, ja, ja, auch im Studio ja, manchmal ist es so, denn du bist noch dabei irgendwas einzurichten und dann „Oh ja, genau!“ (Gelächter)... Aber dann sag' ich ja: „Warte, warte!“ [...]

190 **T:** Kannst du nochmal ohne (das Plug-in) machen, dass man den Unterschied hört oder ist das zu viel Aufwand?

N: Ja, kann man machen.

T: Kommt mehr nach vorne... Oder? [...] Hat das jetzt auch mehr Hall oder nicht?

E: Das ist einfach ein bisschen heller, ne?

195 **N:** Es ist weiter vorne und ich kann mal ganz kurz erklären, wie das schöne Ding funktioniert.

Das ist eigentlich eine ganz logische Sache, die man unbedingt entwickeln muss. Und ich hab' die tatsächlich auch schon vor zehn Jahren Nuendo vorgeschlagen, denn die hatten damals; unter jeder Spur hat [man] nicht nur die Lautstärkekurve gesehen, sondern man hat auch den Schatten dieser Spur darunter abgebildet gesehen, also quasi die Wellenform darunter,

200 hier ist ja so laut und leise, kann man sehr gut erkennen. Und hier sieht man, wann es eben laut und wann es leise ist, ganz einfach. Und wenn der Schatten da unter der Lautstärkekurve

ist, eh, dann, kann man natürlich auch eine Kurve berechnen, die sozusagen in diesem Verhältnis steht, laut und leise. Und die haben das damals nicht ernstgenommen, was der Anwender ihnen da vorgeschlagen hat, und jetzt gibt's das teuer zu kaufen. (E: Mhmh!) Und sie
 205 müssen das jetzt nachbauen, weil das jetzt alle haben wollen. Und das Ding funktioniert so, hier ist das Gerät, ich leg's mal dahin, dass man's sieht. (M)... Hier kann man's ganz gut sehen – also hier haben wir eine leise Stelle...

T: Und dann macht er das halt dann lauter.

N: Und dann ne laute... und, eh, was das Gerät hier jetzt auch macht, [...] der registriert auch
 210 die Musik, die runterherum passiert, der hat ne Side-Chain, also einen Eingang, wo die Musik reinkommt, da hab' ich jetzt alle Instrumente reingeleitet und er reagiert dann zusätzlich noch auf die Musik, d.h., wenn viel Musik reinkommt, dann geht er natürlich [hoch] –

E: Das ist ja geil! Das ist ja super!

T: Also ist wie so eine Art Lautstärken fahren als Gerät quasi –

215 N: Genau, Lautstärke, so schnell kannst du gar nicht fahren –

T: – dann kann man sich das Fahren komplett sparen.

N: Richtig. (T: Das reimt sich sogar!) Man kann sich das sparen und hat die Musik –

T: Ach so, weil Lautstärke fahren ist ja auch immer total so... zeitaufwendig und so –

N: – zeitaufwendig und vor allen Dingen: Du kannst den Gesang nach vorne machen, also es
 220 ist ja keine Kompression, sondern, eh, aber im Prinzip schon so eine Dynamikangleichung nur mit dem Fader. [...]

In ihrer Begeisterung fragt Tora gleich, ob man dieses Plug-in nicht für alle Instrumente nehmen könnte, ein guter und potentiell zeitsparender Gedanke. Nils verweist gleichwohl auf den primären Einsatz als Gesangs-Plug-in, wie der Name „Vocal Rider“ – Tora kennt den Namen zu diesem Zeitpunkt noch nicht – nahelegt. Tora beschwichtigt etwaige Sorgen Nils' um nun entstandene Wünsche bezüglich Veränderungen am Mix sofort, indem sie ihm versichert, die anderen Sachen „um Gottes Willen“ nicht noch einmal bearbeiten zu wollen. Als Nils an das inzwischen wohlbekannte Durchhören und Notieren von kleineren oder größeren Kritikpunkten gehen möchte, interveniert Ellen, weil sie lieber mit einem anderen Titel beginnen würde, sofern das möglich sei. Nils fragt nach dem gewünschten Projekt und öffnet dieses. Der Computer folgt einmal mehr nicht ganz Nils' Intention, es öffnet sich eine alte Programmversion der DAW – ein Drama sei das nicht, koste aber wertvolle Sekunden, kommentiert er. Ellen witzelt als Reaktion darüber, dass Label-Besitzer Werner, bei dem das Projekt veröffentlicht wird, doch bezahlen würde; Tora relativiert daraufhin zügig, er würde ja nicht alles bezahlen

und es gäbe schließlich ein Budget. Das würde sich ändern, so Ellen, wenn die neue CD draußen wäre und Nils ruft zur allgemeinen Erheiterung dazwischen, dass das Label dann in Geld schwimmen werde. Eine Besonderheit der Arrangements, die mir im Laufe der Session auffällt, ist das erfolgreiche Kompensieren des Fehlens eines Harmonieinstruments: Die Band besteht aus Schlagzeug, Kontrabass, Bassklarinette, Saxophon und Gesang, eine ungewöhnliche Besetzung. Das Projekt ist nun im richtigen Programm geladen, die Musik wurde gehört und Nils erläutert alle durch ihn vorgenommenen Modifikationen:

N: Also hier wieder das Gleiche, Gesang hat diese Applikation schon, jetzt gehen wir mal durch, was wir alles so haben... an Prozessoren. Da ist die Summenkompression weg. Zauberknopf weg. Multibandkompressor weg. Limiting weg. [...] Wie sie sehen, hören sie nichts,
225 ja. Also es ist bedeutend leiser, der ganze Laden. (**E:** Mh!)

T: Und würdest du das jetzt alles wegnehmen, damit Xavier das wieder – [...]

N: Fast, fast alles. Also wir sind jetzt fuffzehn unter null, das ist zu viel.

T: Also er braucht quasi jetzt, du musst sozusagen – du musst jetzt ein bisschen Kompression und so wieder wegnehmen, damit er dann irgendwie... da noch das noch wieder machen
230 kann.

N: Also, den würd ich drin lassen, auf jeden Fall. Zauberknopf weiß ich, dass er den nicht hat.

W: (lacht) Zauberknopf nehmen wir! [...]

N: So... Und dann Multibandkompressoren, die find' ich einfach sehr geil, die haben wir aber auch sehr vorsichtig eingestellt, ich mach's mal... (schaltet nach und nach Effekte hinzu) und
235 wenn wir da nicht die Kompression drin haben, die so eingestellt wäre... dann können wir auch kein Limiting... und wir sind dann, kommen in der Spitze bei minus fünf, das müsste eigentlich gut sein. (**E:** Mhmmh.)

T: Okay. Ja gut, also ich mein', du hast ja mit ihm gesprochen, das kann ich, also dazu kann ich jetzt gar nichts sagen. [...]

240 **E:** Naja, das ist halt, also vom Mastern hab' ich auch keine Ahnung. Ich find' den Zauberknopf gut!

T: Klar, den finden alle gut!

Obwohl besagtes Plug-in die Vokalspur deutlich präsenter erklingen lässt, gibt es nach wie vor einige Passagen, mit denen Ellen unglücklich ist und die sie deshalb gerne anheben möchte. Jene Anpassungen sind aber eigentlich auf der Ebene der Einzelspurkorrekturen anzusiedeln, weniger auf jener des Gesamt-Mixes, das sei in Anbetracht der Zeit nicht bei jedem

Song möglich, gibt Tora zu bedenken. Nils stimmt ihr zu und schlägt vor, es erst mal nur mit den Parameter-Anpassungen des Vocal Riders zu versuchen. Letztendlich reicht dies aber nicht aus, so dass sich folgende Konversation entspinnt:

N: Ich mach‘ hier das wieder aus, was wir aus haben wollen. Und dann... Ja, hauptsächlich „dark liquid“, ne? (**T:** Mhmh!) Mhmh. Jep, ich versuch‘s mal... drei dB anzuheben, deaktiviert, d.h., ich kann das hier... (M)... das sind drei dB, bisschen wenig, mach ich mal fünf...(M) (Tora lacht)

T: Ja, so find‘ ich’s zu, äh –

E: Das ist zu extrem, da passt der Rest nicht mehr dazu.

N: Gehen wir auf vier oder gehen wir wieder auf drei?

250 **E:** Mach mal vier! (M)... Ne, ist auch noch komisch.

T: Ich find‘ drei eigentlich gut!

N: Mhmh, drei... n bisschen vorne?

T: Es ist ja auch, so ein bisschen geflüstert ist es ja schon, es muss ja auch nicht alles immer so (klatscht in die Hände) auf die Fresse...

255 **N:** Ich mach‘ noch n bisschen lauter, ja? (**E:** Mhmh! **T:** Ja...) Aber Ellen kommt... die anderen Stimmen hab‘ ich nicht darüber gelassen, nur die Hauptstimme, ne?

E: Genau! Äh, trotzdem fand ich jetzt vor-; also können wir noch ein Stückchen später reingehen und nochmal das mit dem Flüstern gucken? Weil das fand ich im Verhältnis... Ich glaub‘, die kann man – glaub‘ ich – im ganzen Song leiser machen (**T:** Das Flüstern?), ab dieser Latin-Stelle vielleicht. (**N:** Ab welcher Stelle?) Da ist doch am Ende diese Latin... [...]

N: Im ganzen Song das Flüstern, ich mach‘s nochmal an den anderen Stellen.

T: Aber... nur die Flüsterspur, oder?

E: Genau, nur die Flüsterspur!

T: Welches ist denn die Flüsterspur?

265 **N:** Wenn ich das wüsste! (Gelächter) Kommt Flüstern erst am Schluss?

E: Nee, da wo du gerade warst, is‘ sie eben auch schon. [...]

N: Müssen wir alles kontrollieren dann. ... Okay, das hier ist die einzige, d.h., wir haben nur zwei Flüsterstellen und die müssen wir leiser machen. (**T:** Ja! **E:** Richtig!) Also die haben wa 1,69 dB angehoben, dann mach‘ ich das erst mal runter und die ist auf 6,63 angehoben, d.h., da geh‘ ich mal auf vier. Und jetzt hören wir uns das mal an. Erste Stelle. (M)...

E: Jetzt hört man’s so gut wie gar nicht mehr!

T: Jaaa, kannst du ihm noch einen geben?

N: Ein dB geben, hab‘ ich nur ein halbes dB quasi runtergemacht. Nochmal. (M)

E: Fand’s auch extrem...

275 **T:** Mhmh, findest du das gut so?

N: Ja, ist recht so?

E: Das ist jetzt das, was man psychologisches Mischen nennt, ne? Das war das, was du meintest, ne? (**T:** Das es jetzt ein halbes dB –) „Mach mal ein halbes dB leiser!“

N: Nee nee, aber, das war... also jetzt sind wir fast wieder in der alten Lautstärke! Ich mach‘
280 mal die alte Lautstärke wieder! 1,69... da war’s. (M)...

T: Ist dir das jetzt zu viel?

E: Mhmh, ja.

T: Dann mach’s doch auf das eine, was wir eben hatten.

N: Aber wir haben ja jetzt die Hauptstimme lauter gemacht, wir haben die Hauptstimme lau-
285 ter, deswegen ist das Verhältnis jetzt ein anderes (**E:** Mhmh, ja; Tora niest). Also ich finde hier jetzt das Flüstern ist schon im Hintergrund. (zu Tora) Gesundheit! [...]

Die Lautstärkefragen ziehen sich noch hin, bis alle zufrieden sind, Nils überspielt den fertigen Mix extra in 24-bit-Qualität auf seinen zweiten Rechner, damit der Mastering-Engineer noch mehr Freude habe. Mitten im finalen Export des ersten Titels meldet Ellen dann doch noch zwei Änderungswünsche bezüglich der Lautstärke der Vocals, die erneut zu einer längeren Diskussion führen, an deren Ende Veränderungen im 0,5 bis 1dB-Bereich zu verbuchen sind. Anschließend läuft der Export durch und alle sind zufrieden:

N: Dann lösche ich [den alten Export] und wir nehmen neu auf. (M)... Ja, sehr schön... Also, wir haben gar keine Kompression drin, das ist ganz geil... Kann Xaver ordentlich zuladen, also wir haben nirgendwo was drin. Richtig puristisch-jazzig.

290 **E:** Haha (lacht). Ich hasse Jazz.

T: Das sagt sie immer. (**N:** Was?) Ellen sagt immer, dass sie Jazz hasst... Aber seitdem ich sie kenne, ist sie schon voll jazziger geworden.

E: Echt? Inwiefern? [...] (Zum Song) Wohaaaaaaa! (...) Ja, das ist gut.

T: Ist ja auch das erste Lied.

295 **E:** Ja eben, das muss rumsen! [...]

N: Neeeeein! (**T:** Was’n?)

E: Der Enhancer ist nicht an! [...] (Nils seufzt)

T: Das ist auch so ein langes Lied. (Ellen lacht; erneuter Export, dieses Mal wohl fehlerfrei)

E: Jetzt ist geil, also...! (alle lachen)

300 **T:** Viel besser!

Bei einer besonders komplexen und etwas dissonanten Passage fragt Ellen den Praktikanten und mich mit breitem Grinsen, wie uns die Musik gefalle, Tora ruft lachend dazwischen, dass nur eine Antwort möglich wäre. Ich antworte diplomatisch und verweise auf den Gewohnheitseffekt: Wenn man Dinge nur oft genug hören würde, finde man sie oft auch gut. Der Praktikant fügt hinzu, man gewöhne sich an alles, ich kommentiere lachend, dass das wohl nicht die richtige Antwort wäre. Der Praktikant beschwichtigt sofort, ganz ernst gemeint wäre die Äußerung nicht gewesen. Tora greift die Antwort auf und neckt Nils: „Man gewöhnt sich an alles!“ sei doch ein super Werbespruch für ein High-End-Studio. Dieser wiederum bleibt – gespielt – ernst und teilt zur allgemeinen Erheiterung seinem neuen Praktikanten mit, er solle keine Witze machen, solange er seinen Ausbildungsschein bei ihm noch nicht habe. Die Unterhaltung dreht sich kurz um hochzuhaltende Fähnchen, auf denen „Scherz“ steht und Nils erzählt von abgesprochenen Manövern mit dem alten Praktikanten:

N: Gibt ja auch immer so, immer wieder Passagen in so einer Mischung, wo man mal... Entscheidungen treffen muss, die nicht ganz einfach sind. Und wenn dann einer sagt: „Oh, sehr gut!“, dann kommt man schon vorwärts, dann kommt man manchmal vorwärts. (über den laufenden Export) Aber die Stimme kommt jetzt natürlich *sehr* gut jetzt raus.

305 **E:** Also naja, Untergrenze würd' ich mal sagen (grinst).

T: Ja, gut... Ne, ich find's – aber wenn man jetzt Ellen freie Hand ließe... (**N:** Naja!)

E: Da würd ich ne Solo-Platte aufnehmen! (**T:** Ja genau, deshalb!; allgemeines Gelächter)
„Die Bassklarinette, kann die da noch weg?“

T (Ellen imitierend): „Das muss alles weg! Ach, ich sing' das mal kurz neu ein!“

310 **E:** Hahaha, ja: „Können wir eigentlich alles nochmal overdubben bitte?“

N: (spezifische Passage eines Songs) Ahhhh, wunderwunderschön diese Stelle.

T: Wunderschön! (Ellen lacht) Sogar Werner wird das gefallen! Der beschwert sich eigentlich immer nur.

Insgesamt hätte das Projekt zwölf Titel aufgenommen, einige von ihnen seien jedoch Wackelkandidaten, erzählt Tora. Ein Titel sei laut einem nicht anwesenden Mitglied der Band zu ver-

schroben, man sei schließlich nicht das „Ensemble Modern“⁸³⁵, und der Labelansprechpartner Werner fände die CD ohnehin schon sehr lang. Tora und Ellen möchten gerne alle Titel inkludieren und sehen den Kritikpunkt des Stilbruchs bzw. der stilistischen Vielfalt als wenig problematisch an, konzentrieren sich dann wieder auf das gegenwärtige Vorhaben und nennen den nächsten zu bearbeitenden Titel. Alle blicken während des Durchhörens gebannt auf den dritten Bildschirm, während Nils seiner Arbeit nachgeht.

T: Gut, dass du extra so ein Dummy-Fenster programmiert hast mit Zaubergerät für Ellen!

315 **N:** Ja, ich bau‘ das jetzt erst mal ein, ne, was wir da ändern wollen. Mastering haben wir jetzt sowieso aus.

T: Vielleicht ist der Vocal Rider auch nur psychologisch, Ellen?

E: Wahrscheinlich, der zeigt einfach nur an, dass er was macht, dabei macht er gar nichts!

T: Das ist einfach nur so ein Fake, Nils hat sich das voll so überlegt, der hat in seinem Psychologie-Handbuch nachgelesen (**E:** Psychologie für Tonmeister!): „Ja, extra für uns wurde ein neues Dings entwickelt!“

E: Ja genau. Das Preset „Ellen“ genannt! (Gelächter) [...]

N: (lacht mit einigen Sekunden Verzögerung) Das Preset hab’ ich „Ellen“ genannt, genau! Die neue Version heißt „Remix“. Hätte man gar nicht gedacht, ne? [...]

325 **E:** (zu mir gewandt) Wenn du deine Doktorarbeit über die Rolle des Produzenten schreibst, dann bist du jetzt hier goldrichtig!

T: Ja, total!

E: Ist ja echt der Einblick!

T: (lacht) Ist voll so negativ-, minus-Psychologie!

330 **R:** Naja... das ist in der Tat...

E: „Presets immer nach der Sängerin benennen!“ Ausrufezeichen!

R: Ne, aber das ist in der Tat so ein Problem, [...] Viele sagen halt so: „Klar, ich geb‘ Dir mal ein Interview und erzähl‘ Dir mal, wie das so läuft“. Aber es gibt halt genau so ne Sachen, dass man mal den Knopf anfasst und fragt: „Und ist’s besser?“ und die dann: „Jaja!“ [...]

335 **T:** Und das willst du alles rausfinden?

R: Nee, das will ich nicht rausfinden, aber du kannst da nicht einfach schreiben: „Es war schön im Studio und X, Y, Z hat gesagt...“, du musst schon irgendwie dabei gewesen sein [...]

⁸³⁵ Eine 1980 gegründetes Solistenensemble, welches sich der Erarbeitung und Aufführung von Werken der Neuen Musik verschrieben hat, Ensemble Modern.

T: Okayyyyy... Das ist echt interessant. So richtigen Produzenten, das hat man im Jazz echt
 340 kaum, das ist echt so lustig, weil das für uns so ein bisschen fremd ist, jemanden zu haben, der
 nur dis macht und den anderen – [...] Nils, du sagst, wenn wir wieder aufpassen sollen, ne?
 (N: Jaja.)

R: Die Übergänge sind auch fließend. Also gestern⁸³⁶ z.B., das war eigentlich „nur“ der Ton-
 techniker, aber der hat ja auch Einfluss auf das klangliche Ergebnis –

345 **T:** Ja, total. Na ja gut, in so ner Situation wie jetzt, da teilt man das eigentlich, dass halt jeder
 mit seinem Know-How –

R: Und das ist auch das Spannende! Es geht jetzt nicht nur exklusiv um den Menschen am
 Rechner sozusagen, sondern auch, wie ihr miteinander arbeitet. [...]

T: Naja gut, irgendwo ist es ja immer so bei irgendwelchen... bei halt Kunst oder wenn man
 350 so das macht, dass du halt so einen Spielraum hast und also so einen Raum öffnest und dann
 nicht weißt, wie das ankommt und wie das rezipiert wird. Aber das ist ja gerade das Coole
 daran...

R: Genau, richtig. Aber trotzdem fällt ihr ja hier Entscheidungen, die für euch Sinn ergeben.
 Ob das dann am Ende Sinn ergibt –

355 **T:** Genau. Ich glaube, bei ner Pop-Produktion würde man halt noch vielmehr versuchen, das
 wirklich auf, also so eindeutig, was Eindeutiges herzustellen.

R: Das funktioniert nicht und das wissen die auch [...] Gestern hab' ich mit einem gespro-
 chen, da gibt es diesen typischen Satz: „Ja, wir haben extra einen Song geschrieben für's Ra-
 dio und wir wissen nicht, warum's nicht geklappt hat!“ Eben! (**T** und **E:** Mh!) Die haben das
 360 alles, schöne Hook, schönes Video, so überhaupt nicht verrückt, so ganz vorhersehbar usw.,
 und eigentlich wo man denkt: „So muss man es machen!“, aber es klappt halt nicht.

T: Ach so, na gut, Das ist ja auch schön, wenn es nicht so berechenbar ist. [...]

E: Ich hätte jetzt gedacht, dass es heutzutage einfach wirklich, äh, eine Frage des richtigen
 Marketings ist? [...]

365 **T:** Sollen wir jetzt wieder aufpassen, Nils?

N: Noch nicht. (mit erhobener Stimme) Bloß nicht!

Die Session wird weiter bestimmt von Ellens Hinweisen und Vorstellungen, die terminolo-
 gisch für Nils nicht immer ganz einfach nachzuvollziehen sind. Beide finden aber immer zu-
 sammen und so werden Chöre und Lead-Vocals gedoppelt, lauter und wieder leiser, dann

⁸³⁶ Schlagzeugsession aus 6.2.

wieder ein wenig lauter gemacht, je nach Ellens Wünschen. Die Orientierung wird, ähnlich der Session im Studio FSC, weitgehend ohne technische Terminologie vollzogen:

E: Da. Da, das hört man überhaupt nicht!

T: Ja, das könnte noch ein bisschen lauter, der Rest ist eigentlich ganz gut. Du hast es ja schon ein bisschen gemacht, ne Nils? Also dieses, da ist ja diese große Borste und die kleinen
370 danach, die können halt noch ein bisschen. Bei den gelben? Die letzten beiden paar, die kleinen Borsten.

E: Die kleinen Borsten!

N: Die Borsten heben wir dann noch ein bisschen an, können wir machen. ... So. Jetzt hören wir uns die Borsten mal an! (M)...

375 **T:** Immer noch ein bisschen!

E: Bis [Textzeile]!

T: Ja, genau. Also da, wo dann die großen Borsten kommen, dann nicht mehr. Aber die können ruhig, die, find ich, könnten noch ein kleines bisschen lauter –

E: Findet sogar Tora!

380 **T:** Finde sogar ich, obwohl ich ja dagegen bin, eigentlich!

N: Hier kann ja jeder seine Meinung haben! (Gelächter)

T: Ob dann drauf gehört wird, ist noch ne andere Frage!

Überhaupt treten die Provenienzen der Meinungen innerhalb der Band relativ deutlich hervor: Tora vertritt als Saxofonistin bei verschiedenen Anlässen oft die Meinung, Instrumente ruhig etwas hervortreten zu lassen, Ellen als Vokalistin sucht verständlicherweise nach günstigen Mischungsverhältnissen für ihre Stimme:

E: (lacht) Der Bass ist viel laut – sogar der Bass ist lauter!

T: Aber der macht auch eine besonders schöne, kleine –

385 **E:** Dedumdumdumdum!

T: Eine besonders schöne kleine, wie sagt man –

E: Eine Figur.

T: Der Bass spielt sonst so oft klaglos im Hintergrund, gönne ihm doch – [...]

N: Das [die Vokalspur] kann auch noch mehr angehoben werden. Also wir haben es tatsäch-
390 lich ganz schön weit reingezogen in die Mischung.

T: Ist ja auch schön an vielen Stellen!

E: Man muss sich dann halt entscheiden, ob man eine Band mit Gesang macht (Tora fängt an zu lachen) oder lieber eine ohne Gesang!

N: Ja, das ist natürlich richtig! ... Generell immer ein großes Problem.

Beim Export des zweiten Tracks horcht Praktikant Pete auf und fragt, ob noch jemand anderes ein Störgeräusch wahrgenommen habe. Als alle verneinen, wartet Nils das Exportende ab, setzt geschlossene Kopfhörer auf und hört den Song, kann aber nichts finden. Gemeinsam wird nach der Stelle gesucht, bis der fragliche Bläserinsatz gefunden ist: Das Störgeräusch entpuppt sich als gewollte Klangmodulation durch Tora, sie beschreibt diese Form des Spielens als „karg und staubig“, das könne „manchmal cooler sein!“ Nils hakt ein, es sei wie ein Western, wo die Büsche durch die Gegend wehen, ohne diese wäre es quasi kein Western und Tora fügt lachend hinzu, genau diese Form der musikalischen Empathie würde die Band an Nils schätzen, er verstehe sie immer sofort.

Mit Blick auf die Uhr fragt sie anschließend, ob man die nächsten Songs etwas zügiger angehen könne. Ellen ist zunächst irritiert, es seien doch bisher nur 90 Minuten vergangen, bis Tora ihr mitteilt, heute nur einen halben Tag gebucht zu haben und noch neun Stücke würden vor ihnen liegen. Während das nächste Song-Projekt lädt, lobe ich in Erinnerung an die Session des im Keller gelegenen Studios E zwei Tage zuvor Nils' Räume für ihre Helligkeit und äußere meine Überraschung wegen deren hohen Lage. Nils antwortet knapp, dass man ohne Tageslicht gar nicht richtig arbeiten könne. Ellen steigt in das Gespräch ein und erzählt von einem relativ neuen Studio in Leipzig, welches ihr von den Räumlichkeiten ebenfalls sehr imponiert habe. Die Besitzer hätten das Studio in einem Gewerbegebiet gebaut und ihres Wissens nach dafür Kredite aufgenommen, die sie die nächsten dreißig Jahre abzahlen müssten. Mein geäußelter Gedanke, dass ein solches Studio in Leipzig vielleicht leichter zu halten wäre, weil die Kosten ggf. niedriger und die Studiodichte nicht so hoch wie in Berlin seien, führt Nils mit dem Hinweis ad absurdum, dass besagtes Studio schon wieder geschlossen habe. Ellen ist davon sehr überrascht, immerhin wäre das Studio ihrer Meinung im High-End-Bereich gewesen und hätte z.B. den Bauer-Studios Konkurrenz machen wollen und können. Nils entgegnet – es ist nicht ganz deutlich, ob scherzhaft oder nicht –, die Betreiber des geschlossenen Studios hätten vor allem ihm Konkurrenz machen wollen.

Inzwischen ist ein neues Projekt geladen, die nächsten Songs gehen zügiger vonstatten, unter anderem weil Ellen ihre Ansprüche etwas zurücknimmt: Obwohl sie an einer Stelle einen deutlichen Schnittfehler in den Lead-Vocals hört, nimmt sie vom Vorhaben, jene noch einmal bearbeiten zu wollen, Abstand, denn: „da hauen mich alle, wenn ich da noch ran will!“ Nils

verlässt zwischenzeitlich kurz die Regie und geht durch die dritte Tür in seine Wohnung zwecks Vertilgens einer „veganen Avocado“, beauftragt aber zuvor seinen Praktikanten mit der auditiven Überwachung des zu diesem Zeitpunkt laufenden Exports. Nils' Versuch, nach seiner Wiederkehr einen Titel relativ zügig durchwinken zu wollen, wird von Tora mit Humor genommen:

395 **N:** So... Aber es hat sich sehr gut angehört, ne?

T: (lacht) Nee, aber wir (**E:** Die zweite Hälfte!) müssen ja die zweite Hälfte anhören! So offensichtlich geht's dann nicht! [...]

E: Nach der dünnen Borste!

T: Jetzt wieder, wo die dicken Borsten sind (**E:** Wo die dicken Borsten kommen). Die dicken
400 Borsten sind das tutti!

P: Ihr immer mit euren Borsten...!

Nach den ersten vier Titeln ist schon geraume Zeit durch die Lautstärkediskussionen und Anpassungen vergangen und Tora hofft nun auf ein wirklich schnelleres Vorankommen, um im geplanten zeitlichen Rahmen zu bleiben. Nils pflichtet ihr bei. Während eines Exports – in dieser Zeit kann man außer zuhören, meistens vorher schon mehrfach geschehen, und kleineren Unterhaltungen nicht viel tun – tangiert die Unterhaltung bisherige – natürlich nur begrenzt mögliche – Rezeptionen des Albums:

N: Xaver hat jedenfalls gesagt, ansonsten, also wir haben über Gesang hauptsächlich gesprochen, das fand er auch, dass es zu weit drin war. Und... ansonsten hat's ihm gut gefallen!

T: Na ja klar, wir nörgeln jetzt ja auch auf hohem Niveau!

405 **E:** Wir nörgeln ja auch nur wegen dem Gesang!

T: Und eigentlich nörgelt auch nur die Sängerin! Und der Bassklarinetttist, der nörgelt eh immer! (lacht)

N: Ja, aber ich fand's, ich find's auch in Ordnung. Ich hab' mich ein bisschen hinterher erschrocken, wie, also, weit das drin war, also –

410 **T:** Ja, und manchmal hört man, man hört sich, gewöhnt sich ja wirklich dann dran. (**N:** Ja.)
Das find' ich jetzt gut.

N: Ne, also man kann das sozusagen in die Band einbauen, also das ist ganz normal, dass man... und live, das ist ja auch so, versteht man ja auch nicht jedes Wort!

T: Ja, es ist halt immer bei [Bandname], ist ja immer so ein Zwitterding. Weil es ist eine Band
415 mit Sängerin, aber es ist auch nicht so, dass man halt alles so total leise machen und die Sän-
gerin so (zeigt ein wesentlich höheres Niveau mit den Händen an) ... Und darum ist das halt
eben immer so...

In Reaktion auf eine Nachfrage seines Praktikanten erklärt Nils noch die Funktionsweise ei-
nes Gerätes, welches verblüffende Ähnlichkeit mit einem Diskettenlaufwerk hat. Seinen Aus-
führungen zufolge handele es sich aber um „ein extrem leistungsstarkes System“ zur Projekt-
sicherung, welches er über sein W-LAN ansteuern würde. Die eigentlich dazu notwendige
Fernbedienung koste noch einmal gut dreitausend Euro, er habe das jedoch durch die Netz-
werkeinbindung umgangen und müsse so nicht nach Sicherungen von Projekten suchen, die
er vor Jahren irgendwo mal gelassen habe. Getreu dem durch zeitliche Verfügbarkeiten be-
grenzten Vorhaben werden die nächsten Songs alle zügiger für gut befunden und während der
üblichen Export-Pausen gibt es mehr Zeit für verschiedene musikbezogene Themen:

T: [Bekannte Sängerin] hat voll geklagt; Ah, ich hab‘ die neulich getroffen, da hat sie voll
geklagt, dass gar nichts geht mit der neuen CD.

420 **N:** Was? Die neue [CD]? (**E:** Ach...) Ist nicht gut?

E: Ach... ich find‘, ich weiß nicht, ich find’s einfach... ich fand die aber schon immer un-
möglich, also ich meine... (**N:** Oh...) (Ellen singt imitierend) „Ich sing‘ ein bisschen sexy
und der Gesang ist irgendwie so..., dass alle mich sexy finden!“

N: Ich sing‘ mit auf der neuen Scheibe, also ich bin da parteiisch. Ich sing‘, ich hab‘ zwei
425 Worte auf der Scheibe (Ellen und Tora lachen los). [...]

T: Echt, du singst mit?

E: Was sind die zwei Worte?

T: Haben die auch bei Dir aufgenommen, Nils? (**N:** Ja!)

E: Was sind die zwei Worte, Nils?

430 **N:** Das eine ist „vogue“ und das andere „Katalog“.

E: „Vogue“ und „Katalog“, na dann! [...]

N: Und sag mal, gleiche der Anfang, wenn du da schon reingehört hast, der Anfang ist doch
genial, diese Ramsey Lewis – äh...

E: Ich hab‘ nur, ich hab‘ nur, was auf YouTube ist. Aber ich steh‘ halt einfach nicht drauf!
435 Und ich steh‘ vor allem nicht da drauf, dass das nun ausgerechnet als Jazz vermarktet wird.
Weil das einfach Schlager ist.

N: Also... bei mir ist natürlich so, alle meine Kunden machen sehr gute Musik –

E: Ja klar! (alle lachen los) Logisch!

T: Ähm. (leicht genervter Unterton) Apropos! Können wir jetzt mal ins Ende Reinhören?

440 **E:** Genau, lass uns ins Ende Reinhören.

T: Ich glaube, diese Diskussion führt zu nichts.

Entgegen aller guten Vorsätze kommt es – natürlich – wieder zu unterschiedlichen Vorstellungen bezüglich der Lautstärke. Als die Verhandlungen sich erneut in die Länge zu ziehen drohen, schlägt Nils einige Veränderungen vor, die von allen akzeptiert werden und startet – „Bevor wir jetzt stundenlang diskutieren!“ – den Export. Tora wirft noch grinsend ein, dass ihr alles recht wäre, solange das Saxophon, ihr Instrument, nicht übertönt werde. Just in dem Moment setzt die Audiospur kurz aus und Nils äußert seine Verärgerung. Die Frage von Tora, ob dieser Aussetzer im fertigen Export vorhanden sei, muss Nils nach Kontrolle der finalen Wave-Datei bejahen und so wird der Song nochmal ausgelesen. Nils nutzt die Gelegenheit, um dem Song mit seinen Abhörkopfhörern zu folgen und ggf. herauszufinden, warum der Export stockt. Anscheinend verläuft dieses Mal alles zu seiner Zufriedenheit und er lässt seinen Praktikanten ebenfalls in den Mix hören:

P: Die sind auch unheimlich räumlich, diese Kopfhörer!

N: Räumlich? (**P:** Ja.) Die sind ganz schön.

P: Da hat man richtig das Gefühl, man würde mitten in der Band stehen!

445 **N:** Das liegt natürlich an der guten Mischung. (allgemeines leises Lachen)

Terminologisch ist die Session zwar nicht so problematisch wie die zuvor beschriebene, Anspruch, Wunsch, Intention und Verständnis liegen aber auch hier nicht immer auf einer Linie und führen zu mitunter amüsanten Konversationen:

E: Ich könnte bald jetzt auch mal ne Zigarette, ne Ziese vertragen... (**N:** Mhmh.) Aber bei [Songname] muss ich sagen, fand ich's eigentlich auch alles dufte.

T: Na dann, einfach „zack!“ bei [Songname]. Wenn Ellen das „alles dufte“ fand, dann wollen wir gar nicht – [...]

450 **N:** Also, sollen wir hier überhaupt was machen?

T: Nee! Wir sollen einfach das „zack“! Wir sollen einfach „zack, zack“ machen.

E: Zack! Bumm!

N: Also einfach nur überspielen? (**T:** Ja.) Jetzt hier kein Vocal – (**T:** Nee, auf keinen Fall! Ellen lacht)

455 **E:** Ach so, aber der Vocal Rider kommt schon drin vor, oder?

T: Ja doch, der Vocal Rider schon. Ja.

N: Okay.

T: Also, also alles was du gemacht hast, du musst jetzt halt nicht extra noch irgendwelche Lautstärken...

460 **N:** Okay. Gern. [...] Zack! Genau. „Zack“ ist nämlich „zack“ und „Vocal Rider“ ist „Vocal Rider“.

T: Aber „zack“ mit allem Zip und Zap, weißt du?

N: Das ist dann, genau. Zip und Zap-Zack!

In einigen Fällen geht es dann doch schnell, vielleicht auch weil die Zeit immer mehr drückt:

T: Und dieses, dass der, und irgendwie waren sich ja die ganzen Koryphäen einig, dass der
465 Gesang unten ein bisschen mehr vertragen könnte. Inklusive Xaver, Werner (**N:** Richtig.) und Dir, Nils, oder?

N: Mhmh. Ja, ja, ja.

E: Insofern. Legen wir doch da jetzt keinen Widerspruch ein. (**N:** Genau.)

T: Ja und wenn's –

470 **E:** Und wenn's die Leute vom Fach so einschätzen –

T: Naja. Nicht dass das so ne Gesangs-CD wird. (**E:** Geil!) Weil Gesang so laut ist!

Anscheinend erhält die Formation Unterstützung von einem kleinen Label mit Sitz in Norddeutschland, von einer CD würden trotzdem nur maximal tausend Exemplare produziert werden. Nils merkt grinsend an, dass man in solchen Jazz-Zusammenhängen nicht von klein, sondern von „ambitioniert“ sprechen würde. Im anschließenden Gespräch mit mir über Ton-techniker, Produzenten, Künstler und Ambitionen formuliert Nils einige seiner Erfahrungen: Es gebe tatsächlich Musiker, die würden sich anstrengen, keinen vermeintlichen Hit zu schreiben und grundsätzlich alles ablehnen, was irgendwie im Verdacht stünde, klischeehaft oder trivial zu sein. Er selbst wäre lange Musiker gewesen und die Diskrepanz zwischen dem, wie er sein Instrument, Nils spielte Schlagzeug, wahrgenommen habe und wie es dann im Studio klang, habe ihn angeregt, selbst in der Hinsicht aktiv zu werden – das Schlagzeug mische er trotz seiner Historie aber immer aus der Publikumperspektive. In diesem Moment

gibt es eine etwas experimentellere, fast schon konfuse Passage des zu exportierenden Songs und Tora wirft grinsend ein: „Ah, gut, dass das da kommt, sonst wäre das sicher ein Hit geworden!“ Nils fährt fort, dass seiner Meinung nach z.B. die Beatles mehr durch Zufall in Folge einer Stimmung einige Produktionen zusammenbekommen hätten. Jene fröhliche, etwas lustige oder schräge Atmosphäre hätte man gar nicht beabsichtigen können.

Ellen ist für eine kurze Raucher- und Toilettenpause aus der Regie verschwunden, habe aber nach Toras Aussage an den nächsten Songs wenig auszusetzen, so dass es zügig weitergeht. Der nächste Song ist zur Abwechslung in deutscher Sprache gehalten und Nils erzählt, jenes Projekt sei sein Übe-Projekt gewesen, woraufhin das allgemeine Gewitzel wieder losgeht, nachdem Nils nur für das Projekt und wegen Ellens Nörgeleien überhaupt das Plug-in angeschafft hätte. Nils merkt immer wieder halb-ernst an, dass er als Erster die Idee für dieses Plug-in gehabt habe. Bei einem Export ist der Vocal Rider nicht auf dem dritten Bildschirm zu sehen; sofort fragt Ellen danach – „Wo ist’n der Vocal-Enhancer? Ich kann den gar nicht sehen!“ – und ist dann beruhigt, als Nils das GUI (Graphical User Interface) des Programms wieder auf den dritten Bildschirm verschiebt. Obwohl das Vorhaben des schnellen Durchkommens anfänglich öfters fehlgeschlagen ist, wird der zeitliche Verzug nun wieder eingeholt, weil in den letzten Songs offenbar tatsächlich weniger Kritikpunkte vorhanden sind, sofern der Vocal Rider seinen Dienst tut. Allerdings scheint das Programm oder die VST-Last insgesamt manchmal etwas zu viel für den Rechner zu sein, immerhin stürzt er beim Exportieren erneut ab – Nils kommentiert das nur mit einem: „Huuuuuh!“ Der Wunsch nach visueller Rückmeldung bleibt präsent, obwohl der Vocal Rider bisher bei jedem Track aktiv geschaltet war:

N: So, hier hab‘ ich’s auch schon am Start, da muss ma‘ eben gucken, ob das so recht ist. (M)

T: Super!

E: Man kann den gar nicht sehen, wo is’n der? (leises Lachen)

475 **T:** Da bei Nils ist der!

E: Ich bin ein Kontrollfreak!

N: Alles gut? (nachdem die Visualisierung des Plug-ins wieder auf den dritten Bildschirm gelegt wurde)

T: Da, dieses kleine Ding!

480 **P:** Wir müssen auch das rote Lämpchen sehen!

E: Ist der auch überhaupt an? Ist der an?

N: In diesem Fall ist es das rot-grüne Lämpchen! (**P:** Ah!) Bewegt sich. Und er bewegt sich doch! Ist schick? (**T:** Ja!)

E: Na warte mal! Jetzt ist ja noch gar kein Text losgegangen!

485 **N:** Ach so, naja! (springt zu einer Stelle mit Text) ...

E: Sehr schön!

N: Man beachte die Büsche, die durchs Bild wehen! (Pete lacht leise) [...] Aber nochmal: Zum Klassiker hat es das schon, das Zeug. Dieses Stück, oder?

T: Ja...

490 **E:** Ich find‘s auch super. Ich find‘ auch, das müsste – das muss vermarktet werden!

T: Vermarktet (lacht). Du kannst ja mal ne Marketingstrategie für das Lied entwerfen!

N: Nee, äh, aber hier ist das ganz, völlig klar (**E:** Mit Musikvideo!). Da ist, äh, das kann man in einem Rutsch mit [der anderen Band von Tora] machen, Hörspiele, so äh –

T: Wie... Hörspiele?

495 **N:** Na, so, äh, wie nennt man so was, ähm –

T: (lacht) Jetzt bin ich gespannt! (**E:** Ein Herz für Kinder!) Nee. Nee!

N: Nein, ähm –

T: Nee, ich mein‘, Kinder können das auch anhören!

N: Ähm, es gibt da solche, ähm, im Deutschlandfunk immer so Hörspiele, da ham‘ wir doch
500 damals drüber gesprochen. Ähm. (**T:** Ja? Stimmt!) Wo wir auch die [andere Band von Tora] auch vermarkten.

T: Als wir mit der Tasse geworfen haben und so?

N: Genau. Äh. Wir hatten doch irgendwie so ein bisschen ein präziseres Marketingkonzept.

T: Hatten wir?

505 **N:** Was, habt ihr schon vergessen?

T: Ja, wir haben’s schon vergessen, wir müssen, glaub‘ ich, nochmal zu Dir kommen und das Marketingkonzept besprechen!

N: Und das hier, äh, geht, das geht auch in diese Richtung. Es gibt ja, äh, ein paar Musiken, die werden, ähm, das ist allerdings schwer mit Gesang (leises Lachen), immer so als Trenner
510 im Deutschlandfunk gespielt. Also, so im Jazzbereich, ohne Gesang, (**T:** Ja, stimmt!) da hör‘ ich öfter Sachen, die ich gemacht habe.

T: Ah, okay! Du meinst, man sollte denen einfach mal...

N: Ja, ich meine, das ist wieder ein anderes Feld, das ist ja –

T: Das ist so n, Jingles quasi.

515 **N:** Also es gibt da viele so Sachen, wo man sich gezielt bewerben kann. So Leute... bemustern und so. Dann muss man rausfinden – (**T:** Im Radio meinst du jetzt?) ja, genau. (**T:** So mit –) Weil Deutschlandfunk ist deutschlandweit. Und das heißt, wenn du so'n, selbst wenn n paar Takte gespielt werden, haste dann mehr also wenn – (**T:** Dann macht so: „Rrrrrring!“; Nils lacht)

Zeit und Arbeitspensum nähern sich dem Ende, die Stimmung wird immer lockerer, manchmal zu locker, so dass Tora Ruhe zum Hören einfordert. Ihre Rolle als Bandleaderin wird anscheinend vor allem durch ihre alleinige Kompositions- und Texterrolle in der Formation zementiert. Ellen erzählt mir, dass sie daran fast nie etwas ändern müsse, weil sowohl musikalisch als auch textlich das Material von Tora immer sehr hochwertig sei. Der vorletzte Song des Tages erweist sich dann als etwas widerspenstig: Saxophon und Bassklarinette werden wiederholt lauter und leiser gemacht, die Vocals im Verhältnis zu ihnen gehört und – unerwartet – von Ellen als zu laut gegenüber den Bläsern empfunden. Die Diskussionen drehen sich um Anhebungen oder Absenkungen von einem dB, die den Höreindruck mitunter stärker verändern, als man bei den geringen Zahlen erwarten würde:

520 **E:** Also ich finde, wenn man da noch mehr macht, dann wird's ganz schön chaotisch, oder?

T: Ja, das hab' ich mich auch gerade' gefragt.

N: Wenn man was?

T: Wenn wir jetzt ein ganzes [dB] anheben würden.

N: Wollen wir dis machen?

525 **E:** Dann wird dis echt ganz schön chaotisch da am Ende! (zu Tora) Findste nicht? Findste gut!? (Tora nickt) Verstehe!

T: Kannst das nochmal machen? (**N:** Mhmh!) Oder ist das dann so – (**M:**)...

E: [...] Ich find's zu laut, immer noch. Sax. ... Also vor allem Saxophon, Bassklarinette find' ich ganz gut, weil die nicht in meinem Range ist. Aber Saxophon find' ich zu laut jetzt.

530 **T:** Na dann mach doch einfach Saxophon doch wieder so wie's war. Bassklarinette so wie's jetzt ist.

E: Jaha! Find' ich gut! Geht dis? Oder, Nils?

N: Ja... (seufzt) vielleicht! Unter Umständen! Bassklarinette ist jetzt in der richtigen Lautstärke?

535 **T:** Genau! Das Saxophon wieder so wie's, also quasi mit dem halben [dB].

N: Hmmm, das heißt dann ja nur... hier erhöhe... Mhmhmh!

T: Oder ist das jetzt total problematisch?

N: „Problematisch“ ist nicht das richtige Wort!

E: Aber dauert's lange?

540 **N:** Kleines halbes Stündchen... Warte mal. (leises Lachen)

T: Ich glaub', das ist gelogen!

N: Ähäh. So.

E: Währenddessen zerstören wir dein Studio –

T: Und werfen Stühle aus dem Fenster. Ach ja, nee (lacht). Ist zu anstrengend! (gähnt, Ellen
545 lacht)

P: Kann man die nicht alle auf einmal bearbeiten?

N: Nee. Jetzt hast du mich durcheinandergebracht. Was stand da? [Unterhaltungen setzen sich in normaler Lautstärke direkt neben Nils fort]

N: Lasst mich eben bitte in Ruhe rechnen, das nervt mich ein bisschen diese... (Ruhe im
550 Raum) Zahleneinstellerei. (Nils murmelt weiter, keiner spricht) ... So! Bassklarinette ist so wie es war (M)... Saxophon ist wieder ein bisschen runter.

Die Veränderungen sind tatsächlich auf eine Anhebung um ein halbes bzw. ein ganzes Dezibel für Bassklarinette und Saxophon beschränkt, führen aber zur allgemeinen Zufriedenheit von Tora und Ellen. Letztgenannte verlässt dann wegen anderweitigen Terminen nach allgemeinen Verabschiedungen die Regie. Der letzte Song wäre ohnehin schon besprochen und nach übereinstimmender Meinung seien nur die Vocals etwas leiser zu machen. Ich verspreche ihr, zur nächsten Session im Studio FSC am Freitag etwas Schokolade mitzubringen, weil sie ganz begeistert von den kleinen Pralinen gewesen war, die Tora in der heutigen Session herumgereicht hatte. Ellen dankt Nils für seine Bereitschaft, die Mixe noch einmal zu überarbeiten und verlässt dann die Regie. Der letzte Song geht dann erwartungsgemäß schnell, immerhin gibt es keine Kritik an den Vocals, sondern nur eine zweite Version mit einer leichten Absenkung der Lautstärke – ein Dezibel – und es werden lediglich ein paar Effekte wieder herausgenommen. Toras Befürchtung, das Überspielen der Tracks würde lange dauern, kann Nils widerlegen und fragt sie nur nach einem geeigneten Speichermedium. Sie erkundigt sich weiterhin nach einem Film ihrer anderen Band, den Nils noch auf einer seiner Festplatten haben müsste. Wir verlassen die Regie und gehen zurück in die Küche im höheren Stockwerk, und Tora, Pete und ich warten darauf, dass Nils den Film ausfindig macht. Als er dann zu uns stößt, frage ich ihn noch, ob er mir bei ähnlichen Projekten die Möglichkeit geben würde, bei Recording- und Mix-Prozess, z.B. so wie heute, anwesend zu sein. Nils scheint der Idee nicht

abgeneigt zu sein und verspricht, sich bei mir zu melden. Ich bedanke mich bei ihm und Tora für ihre Offenheit gegenüber meinem Anliegen und verabschiede mich von allen. Es ist erst ca. 15 Uhr, als ich den Weg nach Hause antrete, aber die letzten vier Studiotage und deren unterschiedliche Taktung samt dem konzentrierten Zuhören, Mitschreiben und Beobachten in permanent sitzenden Positionen sowie mitunter dämmrigen Lichtverhältnissen haben doch ihre Spuren hinterlassen: Ich bin erstaunlich müde und entscheide mich dafür, nach dem Niederschreiben der ersten Notizen und Überspielen der Audio-Mitschnitte den Abend anderweitig zu verbringen. Immerhin stehen noch zwei weitere Sessions in dieser Woche an.

6.3.5 Von der technischen Abhängigkeit der Umsetzung musikalischer Vorstellungen – „You’re the technician, find a solution!“

Drei Tage später finde ich mich, wie abgesprochen etwa eine Stunde später als Sebastian, im Studio FSC ein. Gus und Sebastian sind schon am Arbeiten, ich stelle meine Sachen ab und platziere mich auf dem – im Vergleich zu den Holzstühlen deutlich bequemerem – Sofa. Der aktuelle Song ist gerade einmal durchgelaufen, Sebastian liest parallel zum Verlauf in seiner Partitur.

S: Okay. Ehm, the guitar is not mixing very well in the beginning with the trumpet...

G: I just want to remind you: We didn’t even start mixing, ya? (**S:** Yes.) But you mean the sound doesn’t...

555 **S:** No, no, no, just, just, just... this. The sound in general is... good.

G: I don’t like the drum-sound. (**S:** Okay. Why not?) I don’t like the room around it, ehm... It seems it... the room’s too small, it doesn’t really fit. Ehm. (**S:** Okay.) And some parts of the drums are then getting unclear, like the cowbell, like a few things are not sharp enough. (**S:** mhmh!) Ehm, I would like to start working on separate sounds as now we are... we settled a
560 few songs already, (**S:** mhmh!) eh, I brought the bass-sound back to what it was on other songs, I think we should definitely work on... sound-wise on each instrument again here.

S: Okay, especially loudness?

G: Yeah, loudness, we will fix that in the next hour... or hours. (**S:** Alright.) Anything timing-wise?

Bei einem musikalisch und technisch so komplexen Projekt, obwohl die Bläsersektion hier als Overdub vorzuliegen scheint, wie eine Recherche von Gus und Ellen in den Tracks ergibt,

sind Probleme mit der Genauigkeit eigentlich prädeterminiert. Die Unterscheidung zwischen musikalischen Ideen und deren Ausführung oder simplen Fehlern wird in solchen Zusammenhängen schwierig:

565 **S:** The trumpet is playing an eighth note playing before the trombone at that point.

G: Is it normal? Is it planned like that?

S: Yes it is, but it's not tight (lacht)! (**G:** Oh... Aha, so...) So we could cut off the first note.

G: Aha, so it shouldn't be like in the beginning, it shouldn't be like that. (spielt verschiedene Parts an)

570 **S:** No, it's, (singt es Gus vor) yes, it should be like in the beginning; I... I wrote something different, but it [die "fehlerhafte" Version] sounds better.

G: Mhmh, okay... So there it's gonna be together, yeah? (**S:** Yes!) Alright... Ehhhh, it's this one I think... yes... This one here... Ehm... is there something in between, am I missing something?

575 **S:** No, it's just too early.

G: Right, okay... where the trombone used to be (**S:** Yes.) Right... Okay, lets listen to the whole thing... [...] Okay... (M) yeah, because trombone isn't playing on this one, should I paste a line where he's on? He just missed it I guess.

S: Seems so! [...]

580 **G:** "Badab!" is together with the piano, yeah?

S: Yes, probably!

G: Makes sense... Beginning of the line as well, the next one [...] Yeah, yeah, that's the place I try to find, that's the beginning I want, there... So, ehm, where is my editor... here... great that we overdubbed them! (Sebastian lacht schnaufend) ... Okay, and then... okay,

585 that's the end-part which sounded fine to me. Alright! I think we fixed them all (**S:** Yes!).

Okay shall we start working then on sounds? (**S:** Yes.) Okay, I guess I'm gonna start to work on drums.

S: Yes... I don't know what you want to change... just change? (lacht)

G: (lacht) Alright. Okay!

Während Gus beginnt, diverse Parameter am Pult zu modifizieren, frage ich Sebastian, ob ich mir seine Partituren einmal anschauen darf und er Gus einfach machen lassen würde. Sebastian antwortet, er vertraue Gus generell auf jeden Fall, besonders wenn es um das Schlagzeug ginge, denn er sei vor allem auf Bläser und Gitarre spezialisiert. Ein Blick in die Noten des

gegenwärtigen Tracks verdeutlicht den musikalischen Anspruch des Projekts bei gleichzeitiger Inkompatibilität zum Großteil der Radiolandschaft: 17/8-Takt, verschiedene Stile, Taktwechsel zwischen ungeraden und geraden Taktarten usw. Auf Nachfrage, inwieweit man solche langen und ungeraden Taktarten überhaupt zuverlässig spielen kann, verweist Sebastian auf den Groove, den man dann einfach draufhabe. Die einspielenden Musiker hätten insgesamt fünf verschiedene Taktbezeichnungen und Unterteilungen der Phrasierungen gewünscht, die er allesamt – zu Lasten der Übersicht – entsprechend notiert habe. Wir unterhalten uns kurz weiter über das Ausnotieren von festen Chords im eigentlich frei(er)en (?) Jazz. Sebastian begründet dies mit den daraus resultierenden Voicings zwischen Bläsern und Harmonieinstrumenten, anschließend sieht er nach seinen Emails sowie Facebook-Nachrichten und begutachtet die Webpräsenz des ihm von Ellen empfohlenen Labels. Gus arbeitet währenddessen etwa zwanzig Minuten am Drum-Sound, indem eine Stelle permanent geloopt wird und er entsprechende Modifikationen vornimmt. Es fällt mir schwer, diesen zu folgen, da ständig die gleichen Anschläge zu hören sind und ich nicht genau weiß, welche Veränderungen Gus eigentlich vollzieht. Sebastian ist mit dem Resultat aber zufrieden und beide fahren fort, Lautstärken und fehlende Präzision der Instrumentalisten zu korrigieren: Ein Alt-Saxophon wird an einer Stelle lauter, die gesamte Saxophon-Sektion generell lauter gemacht, die Trompete wird stummgeschaltet, die Posaune wird nach der Generalpause – das Stück steht nun im 4/4-Takt und Sebastian muss Gus am Monitor die von ihm gemeinte Stelle zeigen – etwas verstärkt und all die Details, die aus den vorher beschriebenen Sessions bekannt sind, nur hier mit doppelt so vielen Instrumenten, werden durchgearbeitet. Ein größerer musikalischer Eingriff ist die gemeinsame Entscheidung von Sebastian und Gus, das von Sebastian gespielte Gitarrensolo deutlich auszudünnen. Sebastian begründet diesen Schritt mit der nachträglichen Erkenntnis, dass an dieser Stelle gleichzeitig das Vokalquartett von Ellen singt und einige seiner Phrasen mit dessen Stimmführungen kollidieren würden. Nachdem einige Phrasen geschnitten wurden, weist Gus darauf hin, man würde von der Idee eines Solos abkommen, womit Sebastian aber nach eigener Aussage kein Problem habe. Gus schlägt vor, eine Version zu konzipieren, von der sie dann ausgehen könnten. Während der Arbeit an dieser tauchen plötzlich Klopfgeräusche auf dem Pult auf, Sebastian vermutet lachend einen Studio-Geist, Gus hingegen ist sichtbar irritiert („Hello? What the hell... okay... I see, I get the same problem I had before, this is strange...“). Sein erster Vorschlag ist Sebastian jedoch zu sehr ausgedünnt, daher machen sich beide daran, eine Version zusammenzuschneiden, die eher einen Call-and-Response-Charakter mit den Sängerinnen entwickelt. In der anschließenden Pause erklärt mir Gus, was genau er an den Drums verändert habe: Snare und Bass-Drum erhielten

mehr Lautstärke, die Kuhglocke wurde erst lauter gemacht, dann doch wieder etwas zurückgenommen im Mix, weil sie zu stark hervortrat, die Hi-Hat erhielt etwas mehr Höhen, um sie präsenter zu machen, und die Raum-Mikrofone – damit auch der gesamte natürlichen Hall! – wurden komplett aus dem Mix entfernt, dafür habe er jedoch einen künstlichen Hall gebaut, weil sie sonst zu trocken wären. Während des anschließenden Exports des fertigen Tracks erzählt mir Gus auf meine Nachfrage, wie Sebastian eigentlich auf ihn gekommen sei, denn beide wirken sehr vertraut. Die gemeinsame Historie habe mit einigen Live-Gigs begonnen, Sebastian sei dann von anderen Tontechnikern enttäuscht gewesen und würde hier mit niemandem anderen arbeiten wollen, eine für Gus vorteilhafte Situation. Generell gäbe es seiner Meinung nach zu viele Leute, die weder über ausreichende Erfahrung noch Zeit verfügen würden, aber trotzdem im Bereich des Tontechnikers aktiv wären:

590 **G:** Yeah... there are so many people, they call themselves „engineers“, they have a small home-studio, they just don't have the experience and, eh, the time to work fully on it. Even some studios on this floor... they are... they have a work on the side and it's just not their main-work, they are like four people in the same studio, they switch always to have somebody in, but, ehm, none of them is really 100 percent there doing sound, sound, sound, eh, 595 they all have a job very much and they are here maybe two days a week... it's going slower!

R: Yeah, but, I mean, it's difficult to maintain this just as one job, you should know it best –

G: Yes, yes! (schaut mich zustimmend mit großen Augen und hochgezogener Stirn an)

Als Sebastian nach seinem Telefonat in Kombination mit einer der zahlreichen Raucherpausen zurückkommt, erkundige ich mich nach seinen Erfahrungen mit bisherigen Tontechnikern. Er relativiert Gus' Feststellungen etwas und erzählt mir, dass die bisherigen schon in Ordnung waren, Gus aber einfach besser wäre. Während seines Studiums in Weimar habe er eine CD aufgenommen, das dortige Studio sei in jeder Hinsicht „wahnsinnig ausgestattet“ gewesen, der dortige Tontechniker hätte jedoch die Platte „mehr produzieren“ wollen, was bei ihm auf allgemeine Ablehnung gestoßen sei. Weiterhin wäre er in diversen kleinen Studios gewesen, die alle „okay“ waren, keine katastrophalen Zustände, er habe Gus bloß gelobt. Beim Wort „gelobt“ fragt Gus nach dessen Bedeutung, schaut Sebastian nach der Übersetzung an und sagt leise „Thank you!“ Die Unterhaltung in der nun etablierten kleinen Mittagspause wechselt zu Sebastians Überlegungen, in der Musikschule eine Leitungsposition einzunehmen. Diese wäre zwar besser bezahlt, gleichzeitig hätte er jedoch weniger Zeit für musikalische Projekte und müsste mehr Zeit in Lehrvorbereitungen stecken.

Zurück am Pult stellen sich Sebastian und Gus dem bisher problematischsten Song, der bereits in der vorherigen Session besprochen wurde. Gus schlägt vor, bestimmte Passagen ohne Sebastian zusammenzubauen und beide plädieren dafür, die Vocals zur besseren Orientierung zu muten. Es seien einfach zu viel Informationen auf einmal, so Sebastian, es wäre ferner nicht seine Komposition und außerdem hätte er das Stück schon lange nicht mehr vollständig gehört. Gus' Frage nach bestimmten Wünschen bezüglich des Timings beantwortet Sebastian mit einem langen Seufzer, der bei Gus und mir Gelächter evoziert. Schließlich schlägt Gus vor, einzelne Parts in getrennten Instrumentengruppen durchzugehen. Einige von Sebastian gewünschte Veränderungen scheinen schwieriger zu sein als gedacht und erfordern Kompromisse: Die Bläsersektion im Intro muss z.B. deswegen bleiben, um das Cross-Fade der Bassphrasen, damit dieser ohne Schlagzeugeinsatz bleibt und in seiner originalen Länge verdoppelt werden kann, nicht auffallen zu lassen:

G: So I will really have trouble to make it perfect, so if we keep the horn-section it's gonna help to hide my crossfade (Sebastian lacht), 'cause there is no way I can make them really
 600 transparent. [...] Yeah, that's the whole point, there should be something happening around it, otherwise it's not good. That's why I wanna keep the horn-section, it's gonna make it flow a little better. [...] I'm really trying not to be too picky... [...] Anyway, he [Bass] needs to change direction [Bogenstrich] so, ehm, that's something we would hear anyway. (**S:** Yes.) So how long is that now... that's 28 seconds, then how long do we need?... Ehm, aha, I'll
 605 make one more extension and... here... now I have 54 seconds, let's try to bring that in the project and see... [...] Wow, it's more than one minute, okay, I have to extend it once more... basically this is going to be (M), ah, the bass is starting before the horn-section in the intro?

S: Yes, yes, yes, and intro four bars of just...

610 **G:** Yes, I got that...

S: It's only three bars, not four.

G: You count that? (Sebastian lacht) Okay...!

Die Schwierigkeiten bezüglich der Orientierung setzen sich fort, es werden Parts gesucht, die in Sebastians Partitur mit Buchstaben, z.B. „E“, bezeichnet sind, in den Projekten aber keine Markierungen besitzen. Sebastian dirigiert Gus durch die schwierigen Passagen, ist ab und zu irritiert über die Intonationsunsauberkeiten seiner Musiker, während Gus immer wieder an verschiedenen Stellen unsicher ist und schließlich zur besseren Übersicht einige Notizen aus

Sebastians Partituren im Projekt vermerkt. Nach nochmaligem Durchhören scheint Sebastian weitgehend zufrieden zu sein:

S: In general it's okay.

G: What's your prob – ?

615 **S:** I don't have a problem! [...]

G: Yeah. Ehm, I would suggest I go through all of the instruments again, one by one. See what's weak, what's nice going through. And after this is settled we start really bringing the levels together.

S: Yes. So since you elongated the beginning, how long is the tune, can you tell me?

620 **G:** It's looking like six minutes forty [seconds].

S: Great.

R: Und der Radio-Edit wird dann 3:30...

S: Nein, das Problem ist, äh, wir haben nur acht Lieder gemacht und...

R: Na gut, wenn die alle so lang sind...

625 **S:** Sind sie ja nicht!

R: Okay, das weiß ich nicht... (lache)

S: Deshalb, also ich wollte auf 45, 48 Minuten kommen.

G: How long is your total right now? I'm just interested!

S: Well, (lacht) I don't know, that's why I'm asking! I would like to have at least 45 or 48
630 Minutes, so six minutes average... or five thirty average... six would be fine.

G: So [Songname] is six minutes forty. As we are going to the songs, I'll try to remember and write down the time of each song... Okay, I'll start with [Drummer]... Oh no, we got this problem [Geräusch auf dem Pult] again, what is happening today? ... I need to tweak something... huh? (ich lache leise)

635 **G:** (dreht sich um) What's so funny?

R: Puh... hard to explain!

S: Just checking important things during your drum mix!

G: Facebook!

S: Yes! (**R:** Yes, of course!) (lachen beide)

Nach unzähligen Korrekturen und Lautstärkeangleichungen innerhalb der einzelnen Tracks geht es nun an das Mixen der Verhältnisse zueinander. Das Vorhaben, im Intro einen großen Teil der Bläser zwecks Mixtransparenz zu entfernen, schlägt durch die Übersprechung auf den

anderen Mikrofonen, die offen gelassen wurden, fehl. Gus fragt Sebastian nach seiner Idee bezüglich des Mixes, in welche Richtung dieser sich bewegen solle. Sebastian versucht die Neukonzeption seines Arrangements durch Auslassung verschiedener Instrumente zu erfassen und arbeitet in diesem Sinne mit Gus am Intro. Als beide ihre Aufmerksamkeit dem Gitarren-Sound widmen, muss ich mich leider verabschieden und selbst zur Arbeit.

Am nächsten Tag bin ich wieder um 11 Uhr anwesend, wieder ist Sebastian schon seit einer guten Stunde vor Ort, beschäftigt sich wieder mit seinem Laptop, während Gus wieder irgendetwas zu bearbeiten scheint. Ich erzähle Sebastian von meiner leichten Verärgerung, denn eine Musikschulschülerin von mir hatte kurzfristig ihren Unterricht abgesagt, so dass ich am Vortag noch länger hätte bleiben können. Sebastian grinst nur und bestätigt mir die Wonnen solcher Erfahrungen. Einige seiner Schüler würden ihm sogar Absagen auf Facebook bis zu zehn Minuten vor dem Unterricht schicken, anscheinend im Glauben, er würde während der Arbeit dort nachsehen. Nach einer Weile des Austausches über Lust und Frust der pädagogischen Tätigkeit frage ich Sebastian, was eigentlich gerade geschehe. Sebastian reagiert mit einem „Ich habe keine Ahnung!“, woraufhin Gus sich lachend umdreht: „Sorry, I was preparing a few things for when Ellen is coming for the vocals, ehm, as you were speaking so nice I thought: ‘Okay, I’m going on!’“ Die inzwischen bekannten Korrekturen von Einsätzen, Intonationen und Zusammenspiel füllen die Zeit bis Ellens Ankunft, Sebastian bestimmt die zu bearbeitenden Projekte und Gus lädt sie dementsprechend. Beim Aufbruch zu einer Raucherpause schaut mich Sebastian an und sagt grinsend, dass jenes Stück, eine zwischen den Stilen springende und instrumental recht anspruchsvolle, spannungsvolle Komposition, ganz bestimmt in die Charts kommen werde. Zu meiner scherzhaft gestellten Frage, in welche Charts genau er denn wolle, winkt Sebastian nur ab: Er habe keine Ahnung, was es da gäbe. Obwohl Ellen eine gute Stunde später als geplant ankommt, vergeht die Zeit bis dahin sehr zügig; selbst Gus ist davon überrascht. Kurz vor ihrem Eintreffen hören Sebastian und Gus einen weiteren Song durch, den Sebastian kurzerhand durchwinken möchte.

640 **S:** Okay.

G: Okay? (**S:** Yeah.) Just like that? Then okay. We have to be careful not to be so... too less picky, I think, but I didn’t hear anything wrong, we worked on it already but, ehm, I think we should stop anytime we feel that, eh, something is wrong. Like in [Songname], ehm, before what I told you: That note was bothering me for very long and after a while I got used to the
645 mistake you know and, eh, we have to jump on things when we hear them –

S: Can we switch of the guitar, please and listen to it again?

G: Yes, the whole way through?

S: Yes and maybe the piano as well. (M) ... Ah! That! (Musik wird gestoppt, Stelle wird wiederholt) Das „dādab“!

650 **G:** This one, yeah? (loopt die Stelle)

S: Who is it?

G: Trumpet.

S: Surprise...!

G: It's within the section, I will have trouble to move him. (**S:** Okay!)... I can try, but, ehm,
655 we may start phasing on this one... ... No, it's okay, but as soon as I get the room back on, I
guess... (M) ... ehm... it's kind of ... doubling here...

S: Now we have two trumpets! (lacht; **G:** Yes.)

Generell ist hier, wo es nicht um klar auszumachende Fehler und deren Korrektur sowie offensichtlich zu hörende Soundprobleme (z.B. eine Sektion ist zu leise oder ist zu hart gepant etc.) geht, Sebastians Deskription von Parametern von zögernden Gesten begleitet: Er fährt sich mit der Hand über den Kopf, schaut nach unten, formuliert seine Aussagen sehr langsam und bedächtig. Offenbar ist seine Vorstellung über das finale Klangbild dieses Songs noch nicht gegeben.

S: (seufzt) And without moving? (leichte Resignation zu hören)... What is your opinion?

G: I think, when everything is on, both will be fine, we will not notice it so strong. We could
660 try to take back the trumpet back on this note on his own mic to hide it a little bit. (**S:** It's not
so bad!) It's not so annoying to me, it's pretty straight forward. (**S:** Mhmmh!) (...) Right... so I
took him down on this note. (**S:** Mhmmh!) (M)

S: That's okay! That's... (**G:** Yes.) (M) ... That's okay... yes... okay... yeah... (singt)
mhhh „dabdadab“! ... But it's... they played it all together (**G:** Yes!) so it's the... same prob-
665 lem.

G: But we have an edit-point here, maybe we can still move around things a little... What's
the note that's bothering you?

Genau im Moment des Anhörens kommt Ellen in die Regie und fragt, was das für ein gemeiner Ton gewesen wäre. Sebastian ist gespielt entrüstet, sie solle doch bitte nichts gegen seine Kompositionen sagen. Mit den frischen Erfahrungen von der Session im Studio PI Anfang der Woche möchte Ellen den Gesang nun leiser machen. Gus merkt an, die Songs seien noch

nicht gemastert und die Spitzen in den Vocals würden ohnehin noch reduziert werden, er habe aber schon diesbezüglich vorgearbeitet. Ellen ist damit erst einmal zufrieden, will aber besonders am Vokal-Solo noch Veränderungen vornehmen. Bevor es weitergeht, genehmigt sich Gus eine Raucherpause und Ellen fragt Sebastian, wer eigentlich das Master anfertigen werde. Sebastian reagiert ganz trocken: „Der steht, glaub ich, draußen und raucht...“ und leistet Gus dann beim Rauchen Gesellschaft. Ich gebe Ellen die versprochene und von mir mitgebrachte Pralinenschachtel, über die sie sehr erfreut zu sein scheint und die sie sofort aufreißt. Sie erklärt mir ferner, warum sie mit der letzten Session in diesem Studio nicht ganz zufrieden war und heute erst wieder dazugekommen ist: Sie kenne die ganzen anderen Stücke nicht und habe mit den meisten zudem musikalisch nichts zu tun. Initiator des Projekts wäre Sebastian, der einen Studioförderpreis vom Berliner Senat gewonnen habe und nur so ein derart umfangreiches Projekt mit zehn Musikern und vier Gastsängerinnen überhaupt finanzieren könne. Zwei Stücke komponierte Ellen und Sebastian arrangierte beide für diese Besetzung, ein weiteres Stück singe sie solo, weiter involviert wäre sie jedoch nicht. Nach dieser Ausführung widmet sie sich mit großem Enthusiasmus den Pralinen. Gus und Sebastian beenden die Befriedigung ihrer Nikotinsucht und kommen in die Regie zurück, in der Ellen ihnen sofort etwas von den bereits gelichteten Pralinen anbietet:

E: Guckt mal, unser Gast hat Schokolade mitgebracht, geil oder? [...]

S: Life's like a box of chocolate. You never know what you get! (kollektives Gelächter)

670 **E:** So, was haben wir denn jetzt geladen? [Songname2]? Okay, super. Das geht schnell!

G: Hahaha!

E: (schaut Gus an) „Hahaha!“? Huh! Fertig. Super! Misch runter! Aber ich glaub' einfach, dass das nicht so schwer ist. Naja, das ist so klar, was da sein muss! Lass mal laufen! (**G:** Okay!; **M:**) (sofort bei den ersten Tönen, ohne dass man wirklich etwas einschätzen kann, ruft 675 Ellen dazwischen) Super! (alle grinsen) ... Wollen wir einfach gleich die Stelle jetzt machen? Maybe we start with that part because it's the only time that part appears. I think the highest voice, which is mine, should be louder because it's kind of a lead in a brass-section. (Gus nimmt die Veränderungen vor; **M:**) Yeah, better. So. Nochmal. Ich find' die lead-[Stimme] gut von der Lautstärke, okay, so maybe now we just listen to the vocals and align the others to the 680 lead?

Im folgenden Anpassungsprozess gibt Ellen die verschiedenen Lautstärken der Sängerinnen ihres Vokalquartetts vor. Einige Vorschläge und deren Umsetzungen später muss Ellen fest-

stellen: „Ich weiß gerade‘ nicht, ob noch mehr, aber, hmmm! Können wir es nochmal hören? Ah, ist schwer, ist doch schwer!“ (lacht) Insgesamt ist sie dann aber mit jenem Part zufrieden und es wird zum nächsten weitergegangen:

E: One question! (**G:** Yes?) Did you pan it? Have you... panorama (**G:** Yes!)? Like what?

G: Ehmmm, Pauline and Mona (links-rechts) and then Ina and you (mitte-links und mitte-rechts)!

E: Okay, because if you... if then... okay. Like if you would mix a choir or so, you would
685 have it soprano, 2nd soprano, 1st alto, 2nd alto...

G: Yes, but to that; after Sebastian said you’re both nice to be heard I thought I put the two others more on the side and you two more in the center.

E: Ah yeah, that makes sense. So how is it? [...]

G: Eh, phew... Mona [Alt 1]... Ina [Sopran 2]... you [Sopran 1] and Pauline [Alt2].

690 **E:** Okay, could you do like... (zu Sebastian) Das Ding ist einfach, also ich find‘s einfach gerade so ein bisschen irritierend, dass quasi die tiefste und die höchste Stimme auf einer Seite sind, weißte? (**S:** Mhmh!) Ich find‘ das eigentlich besser, wenn die auf verschiedenen Seiten sind. Wollen wir’s... Is it difficult to do now?

G: That’s what I did before and I just changed right now.

695 **E:** Ah okay, but could we just listen to it one time like Ellen, Ina, Mona, Pauline [Sopran 1, 2, Alt 1, 2]? (**G:** Okay.) Just... maybe there isn’t such a big difference, but...

S: Die mixen sich wahrscheinlich besser. Weil es ist nicht so homogen gerade.

E: Ja, irgendwie ist es gerade nicht so ausgewogen. (M)... okay and now Pauline like some dB’s less and myself still a bit up! (**G:** Okay...) Gleich so ein ganz anderer Eindruck!

700 **G:** Yes! Yeah, yeah, the mix is going now eh... needs to be redone somehow. So you said, eh...

E: Pauline less! (**G:** Pauline less.) She’s very... (M)... Like this I like it. I would mix... If I record my own tunes this is more or less the balance I would choose, I think. What would you say?

705 **G:** Pauline is very loud to me, it’s, it’s (**E:** That’s true! We can...) popping out very much now –

E: So we turn her down a bit, it’s okay, I think. (**G:** Okay, let’s try that!) But the first three voices I really pretty much liked now. (M)... One more time?

G: Yes, I think we need to go through the beginning-part again. (**E:** With the different balance?) Yes, because everything moved around now.

Die nun notwendigen, neuen Mixverhältnisse lassen die tieferen Vokalstimmen verschwinden, Gus schlägt deshalb vor, nicht nur die Lead-Vocals, sondern alle Stimmen zu doppeln, dann müsse man die Balance zwischen den Stimmen und Instrumenten jedoch erneut austarieren. Ellen bringt an dieser Stelle ihre Erfahrungen von der Session im anderen Studio ein und berichtet von den viel zu leisen Vokalspuren des anderen Projekts im Studio PI ob ihrer Abwesenheit bei den Mixterminen. Einige Korrekturen später, Absenken der tiefsten Vokalstimme, Anhebung der Stimmen allgemein im vierstimmigen Part, Einfügen von bisher fehlendem Klavier und Gitarre, sind Ellen und Sebastian zufrieden mit dem Verhältnis der Stimmen und Instrumente. Gus lobt die zuvor vorgenommenen Veränderungen im ehemaligen Solo-Part, schlägt aber vor, den finalen Instrumentalmix später anzufertigen und jetzt vielmehr die nächsten Vokalstücke mit Ellen durchzugehen. Bis das nächste Projekt geladen ist, gönnen sich Sebastian und Ellen eine Raucherpause; ich nutze die Gelegenheit, um mich kurz mit Gus zu unterhalten. Die traditionelle Anordnung der Stimmen ist seiner Meinung nach für den finalen Mix ungünstiger:

G: Es ist klarer, aber auch schwieriger (**R:** Für den Mix jetzt?) mit diese[m] Song. Yeah. [...] Wir werden ein bisschen weniger Spaß [haben], die Band [zusammen] zu kriegen. [...] But globally a great project, every song is just like... wow! Do you like it?

R: Most of the parts! Ehm... the more dissonant parts I sometimes have a hard time with, but
715 overall... I like it, yeah! But I have seldom problems with music. I mean, the only music I can think of that I really don't like is the German pseudo-Volksmusik, Schlager? (**G:** Okay!) It's... phew...! (**G:** Yeah.) Everything else, even the so called "Neue Musik" I can get along with.

G: Okay, there I have trouble. Also the Free Jazz-area, I... When I don't understand what
720 they play, I just give up. [...] My problem is, I don't think, I feel!

R: Yeah, I think a lot (ich lache)!

G: And then, when... I feel or I feel not good (**R:** Yeah.), when I start then to think why I don't feel good and then I know, okay, it's too much out of what I learned and what I know is music (**R:** Yes, yeah.) and I just don't understand it anymore; It's not that it's not good or...
725 whatever, it's just I am not able to understand it anymore.

R: Yeah. [...] I have a hard time, ehm, yeah, for the last years, to just listen to music without thinking, I'm always analyzing, it's a bit hard sometimes... [...]

- G:** Yeah, same for me, I have to analyze everything I hear (ich lache los). I can't just enjoy a song as a whole and not: "That's kick, snare, Hi-Hat" and so on, (**R:** Ah yes, rather difficult.)
 730 not easy! [...] (Ellen und Sebastian kommen wieder in die Regie)
- E:** So, öhhhöhhhöh! Das wird schwierig! Habt ihr schon alles editiert jetzt, so dass wir jetzt nur noch über Details...?
- S:** Das haben wir alles gemacht. (**G:** Mhmh!) (**E:** Gut!) (M; Sebastian liest in der Partitur mit)
 I can't hear the others [vocals]! (Gus zieht sie hoch) Ah! [...]
- 735 **G:** Okay, I was (**E:** Let's work!) moving everything very much, eh, right now. You want to have the vocals the same way, ehm, in the ending?
- E:** The thing is, we have to kind of compromise, because I think when we have... at the end of the tune, the units, eh, the parts where we have a homophone... (**G:** Mhmh!) All the voices should be quite equal. And we have to look how is it possible to have that and also the lead-
 740 thing in the beginning, but it should not be such a big difference, that we have first such a strong lead and then it goes down very much. You know what I mean? (**G:** Mhmh!) So this we have to figure out. And according to the sound I think we should find a nice reverb for that. (**G:** Yes.) It could be a very classical actually, not Pop-song-like, but very, like a classical, smooth, warm sound, (**G:** Mhmh!) I think, would be very good. For all of us, also for the
 745 lead. I don't know with what to start, (lacht) actually.

Auf Gus' Vorschlag hin beginnt die Arbeit am Vokal-Klang, zunächst am Hall. Einem Hinweis von Sebastian folgend wird zusätzlich eine Schlagzeugpassage weggeschnitten und Gus muss feststellen, dass entgegen seiner ersten Behauptung noch kein Hall für die Vocals vorausgewählt wurde, dafür sind schon einige Einstellungen für die Gitarre vorhanden. Die Einarbeitung in den Stand des Projekts ist mühselig; Gus fragt nach, ob das Piano tatsächlich nicht vorhanden ist. Die Planung der Vorgehensweise für den Mix vereinnahmt ihn so sehr, dass er nicht bemerkt, wie Sebastian ihm für ca. eine halbe Minute eine der letzten Pralinen anbietet. Kleinere Probleme mit dem von Ellen präferierten Hall – das Signal ist zu lang und kollidiert an einigen Stellen mit der darauffolgenden Musik – kann Gus beheben („I can cut the tail of the reverb [...]"). Am Ende der Bearbeitung der Lead- und Backing-Vocals, Gus trennt sie einmal mehr zwecks besserer Differenzierung der auditiven Informationen auf, äußern Ellen und Sebastian ihre Zustimmung bezüglich des gewählten, nun etwas kürzer klingenden Halls.

E: I liked that! Irgendwie klassischer, (**S:** Jap!) find' ich irgendwie gut! [...]

S: Ja, das mixt sich so gut.

G: Mhmh! I like it... Sometimes I have this inner voice, you tell me something and my inner voice says: “No!” And then I try [it] and then I’m convinced that it’s right. This happened
750 also with the bass-sound, remember? (**S:** Yes! (lacht)) I was very much in one direction and you came here and said: “No, no, no, I don’t want my bass to sound like that!” So I changed it the way you wanted and it was so much better! ... Ehm, okay, let’s see with the other lead-part we have, that is coming up –

E: Yeah, I think we should switch the band on, I think we could –, it could be a good preset
755 for the whole thing.

G: Yes. (M) I have to play with the band there, I have to get the bass a bit down, it is going a bit through the guitar right now. (**E:** Yes.) And I will do this really while mixing dynamically. ... Buuut... ... Sebastian, I would even cut them [die Bläser-Sektion]. I would even cut the double-bass there and just leave... you know, slowly fade them out and just leave guitar and
760 vocals. Would you like to try? (**S:** Yes.; **M:**)... Okay and then I need to bring it back somehow...! (**E:** Mhhhhhh...) What do you think about the idea?

S: Ein bisschen weniger ist schön, ich find’s sehr voll, wenn [...] sowohl Posaune, Bassklarinette und Bass da ist, aber ich find’s zu wenig ohne.

E: Ja, ich auch. Also, es ist auch so ein bisschen das verbindende Element zwischen den Tei-
765 len (**G:** Mhmh, okay!) [...] Also mir fehlt das dann auch, so als... Aber leise ist auf jeden Fall schön.

S: Ja, leiser. Die Frage ist, ob man vielleicht nicht einfach, also entweder man nimmt nur Posaune und Bassklarinette, das könnte man machen, oder nur Kontrabass. (**E:** Mhmh!)

G: We can try to play around, sure.

Natürlich passt der gewählte Hall nicht sofort für den nächsten Part, Ellen zeigt erste Ermüdungserscheinungen, als sie nach dem Vorgehen fragt. Gus wiederum formuliert, mehr zu sich als zu Ellen und Sebastian, dass er, je weiter sie in dem Projekt arbeiten würden, immer deutlicher erkenne, was genau noch alles zu tun wäre. Die Arbeit an globalen Einstellungen wird unterbrochen, als ein deutlich hörbarer Fehlton alle Anwesenden aufschreckt:

770 **G:** In a very global way, Sebastian, am I going in your direction? (**S:** Yeah!; nickt) (**M:** deutlich hörbarer Fehlton eines Instruments, Ellen lacht los)

S: Da is’n falscher Ton...!

G: The beginning of [part] „F“?

E: Yeah! ... Posaune, glaub' ich... Ahhh! (Sebastian und Ellen lachen, Sebastian „singt“ –
775 quäkt eher – den Ton)

G: (grinst) Okay!

E: Der kommt jetzt nochmal, den könnte man vom zweiten Mal nehmen... Ist das das Flügel-
horn...? Uähhh!

S: It's the trumpet!

780 E: Aber er spielt den da nochmal, dann nehmen wir doch den.

S: Ja, wenn er nicht den zusammen eingespielt hat.

E: Ach so... (lacht erneut über den Ton)

S: Ja, da müssten wir alles von woanders nehmen.

Glücklicherweise existiert noch eine andere, sauber eingespielte Passage zur Korrektur und der Fokus liegt nun einmal mehr auf den vier Gastsängerinnen. Ellen wünscht sich das Hervorheben einer bestimmten Stimme, doch Gus widerspricht: „I think we should then focus on having the choir together as a whole (E: Yeah.) and then, when I really put my hands on the fader, I will follow with the choir what the band is doing. (E: Yeah!) And (E: In my...) when I do that and we push one vocal up, we may come in a situation where this one really stand up [stands out] and we have to bring it back again, which is basically (E: Okay, I can see...) not a big problem, but...” Während des nächsten Durchhörens fährt Gus die Lautstärke manuell mit, um zumindest andeuten zu können, wie die Verhältnisse final klingen würden:

E: Den [letzten Akkord] haben wir vielleicht gemelodyned! (lacht)

785 G: Which one?

E: The last one! The E-Major or F-Major, I think in every voice, even mine, I must admit...!
– Still [not loud enough]!

G: Still! Okay!

E: Pauline. I have to search [for] her [Sängerin im tiefen Register]! And it's only a very short
790 part almost at the end! But I wish I could hear her better! [...] And the pick-up is now too
much, the (singt Phrase vor) it's a little bit too much! [...] Don't you think?

G: No, I don't think so.

E: Nee? Hm!

G: No. No, I think it's good because otherwise it's difficult to get the focus there and to know
795 that something is happening.

E: Okay, okay, mhmh. Yeah, this was my thought, too. Okay, gut.

G: It's good to bring the people listening to focus on small things happening [...]

S: Drums weg.

E: Ja genau, das ist echt so dämlich. „Puff!“

800 **G:** You don't want this kick, yeah?

S: The whole...

G: The whole part? (**S:** Please!)

E: The „pasch-pasch“ am Ende aber auch, oder? Ist alles blöd, oder?

Die Drums werden an besagter Stelle aus dem Projekt entfernt, Ellen wünscht sich einmal mehr, worüber selbst sie inzwischen herzlich lachen muss, ihre Stimme beim Quartetteinsatz im Mix lauter (**E:** „First soprano a bit louder, just one half...“ – **S:** „Who is the first soprano...?“ – Gelächter) und beide leiten Gus beim Schreiben der Lautstärkeautomation für die Stimmen gemäß ihren von Gus' leicht abweichenden Vorstellungen an. Langsam nähert sich das Ende des Songs, aber auch das Ende von Sebastians Zeitkontingent an diesem Tag, so dass Ellen den Song alleine mit Gus fertigstellen muss:

E: Good. And, ehm, at that part where the dark green thing starts (**G:** Yes?) I pretty much
805 hear the cut, maybe we can check that out carefully once again? (**G:** Mhmh!) (einige Parts werden durchgehört) Yeah, there! There is something like a knack or so?

G: It's breathing, I think. If it's in the vocals. [...]

E: There! You hear that? There is...

G: Kick-Drum!

810 **E:** Was is'n das für'n Scheiß? Das klingt, als ob da ein Schneidefehler ist! Ne? Klingt total komisch! (Gus nimmt es raus) Ah... thank you! (lacht) [...]

Der Vokalsolopart ist der letzte Punkt des Tages, bei dem noch einmal verschiedene Hörerwartungen und -erfahrungen aufeinandertreffen: Während Gus mit der geringeren Lautstärke der Solostimme und hinzukommenden drei anderen Stimmen zufrieden ist, plädiert Ellen für eine deutliche Anhebung. Problematisch sind diese Wünsche nur in Bezug auf die anderen Teile der Songs, d.h., wenn die Vocals in der Strophe eine gewisse Lautstärke haben oder eben nicht haben, können sie im Solo nicht urplötzlich deutlich lauter oder leiser sein, weil dadurch ein gefühltes und gehörtes Loch entstehen würde. Ein ständiges Springen zwischen der Strophe vor dem Solo und dem Solo selbst vollzieht sich, in dem Gus verschiedene Einstellungen ausprobiert, um Ellens Wünschen gerecht werden zu können: Band lauter und lei-

ser, Vocals insgesamt lauter und leiser, Vocals nur in den Strophen leiser, Vocals insgesamt oder nur Solo-Stimme im Solo lauter, eine Art kammermusikalischer Eindruck, den Ellen, obwohl Gus mit dem Rücken zu ihr sitzt, mit einem Ausbreiten der Arme, einem Davonfliegen zu illustrieren sucht usw. Doch führt keine der Modifikationen zum von Ellen gewünschten oder imaginierten Ergebnis:

E: Still! It really, eh, I mean, eh, in the a-capella-part it is meant like: “Okay, the verse is over!” and then the (singt Phrase) (**G:** You wanna open there, yeah?) and then everything is like (macht eine öffnende Geste) and now it’s really the opposite! So, I don’t know (lacht),
 815 you’re the technician, find a solution! (**M:**)... I don’t know, still! I don’t know! Maybe we should also put the lead then again a bit down, again, even more? (**G:** Mhmh, okay!) I think it would be still okay. Also everything has to be in relation to the band, that’s the thing! [...] Maybe we should, like, do two mixes! Like one like that and one where we [die Vocals] are quieter, but I liked it.

820 **G:** The whole way through?

E: The whole way through.

G: Okay, there’s a bit I would, I’d personally would take the whole backings, but it’s just a bit in the middle, it’s from “and will you”...

E: No, for me it makes more sense in general.

825 **G:** I just... mhmh, yeah, the beginning I liked very much and at some point I thought: “Oh, it’s too much!” and at some point I felt like: “Ah, it’s back to something, eh, which is what I personally feel good with.” (**E:** Mhmh!) And I think it’s right before that [part]. (**M:**) Where is it? Ah, here. So from “Will you be” I would take it down a little until – I think here. (**M:**) It’s still up... and back. [...]

830 **E:** But not so much!

G: Would you like to try it? (**E:** Yes!) Mhmh! (**M:**) [...]

G: Okay, you still want to do two different versions? (**E:** I don’t know!) I don’t think that it’s necessary for Sebastian, we will speak about it anyway.

E: Yeah... yeah, I think it’s really – even if you; if you have a vocal-quartet it is not, maybe
 835 with this tune it’s not the right way to deal with it, to have the voices more or less in the bed [weit in den Mix der Band gezogen], it can be still in the front. Because it was a vocal, a-capella-piece at the beginning and (**G:** Right, I see.) somehow this is the composed essence of it and it has to be very prominent... (**G:** Right.) In my opinion!

Einige weitere anzugehende Änderungen, die nichts mit den Vokalspuren zu tun haben, delegiert Ellen an die nächste Session von Gus und Sebastian, bei der sie nicht anwesend sein wird. Nur ein Posaunen-Auftakt, von ihr als nach „Oktoberfest-Band“ klingend beschrieben, erfährt eine deutliche Lautstärkeabsenkung. Das obligatorische finale Anhören der nun existierenden Mischung mit allen Korrekturen, Ellen hört mit geschlossenen Augen und Gus bewegt hier und da ein paar Regler, bringt nicht die erhoffte Eindeutigkeit und Zustimmung. Ellen ist selbst verwundert, war sie während der Erarbeitung doch sehr von den getroffenen Entscheidungen überzeugt, und beginnt nun indes wieder zu zweifeln. Gus schlägt vor, mit einigen Tagen Abstand den Mix erneut zu bewerten, er müsse ohnehin mit den Instrumentalisten noch einmal selbigen durchgehen, dies werde ein guter Test sein, „how it’s holding.“ Allerdings ist Ellen nicht alleine mit ihren Zweifeln bei diesem speziellen Song:

G: Yeah, I think this one is really difficult, to bring it at the right mixing-stage. It seems
840 that... I don’t know. Either I will never be happy with the piece, (**E:** The piece?) with the song! Or I... let’s see how it’s working with Sebastian on Sunday. I...

E: Yeah, but I think, I think we... the basics, yeah, we figured the main-thing out: How is the balance between lead and backings and... between band and...

G: We figured out one way definitely. Ehm. Then, ehm, if it would be me producing the song,
845 I would just erase everything and start over. So...

E: (erstaunt) You mean, you erase everything, what?

G: Basically all the work done and start from zero again and see where I get.

E: But it would take like a week or so?

G: No, no no! It would take half a day maybe. ‘Cause most of the things with it are not going
850 to be changed basically, the small things between each other, one voice, one note high; this is going to stay, but the rest, I’m very unsure. (**E:** Mh.) Maybe we’ll do that on Sunday morning and we’re...

E: What are you unsure about?

G: The mix is not holding on my side and I don’t know why! That’s why I usually start over,
855 it’s better to... In my experience it is better to start over than to try to fix something (**E:** Than try to repair, mh.), because you may spent half a day trying to repair something and not get to the point because you have already some things that are fixed and, ehm, not enough freedom to go around and if you start from the top again, you have the whole freedom again and you can have a different version. So maybe that’s what I do Sunday morning (**E:** Wahahaha-
860 ha...?!; pseudo-weinend-jammernd) and see whether you or Sebastian are more happy with

this and, ehm... I mean, it's, this is not a timing-problem, I have time. (E: Mh.) ... And maybe you'll be even more happy!

E: I'm quite happy already, I think. I mean, I also, I'm gonna; I'm very inexperienced with such a big band. I don't know how to mix this. (G: Mhmh.) I have no... no imagination in my
865 mind how it should sound like, it's really a try and error for me. So I know how my vocal-ensemble should sound like, how to balance it there and I know how to deal with smaller bands. But this big setup, I'm not really used to it.

G: I feel very comfortable with many other songs and of course Sebastian, and this one... I think I told him right at the beginning that I want to do it last. (E: Mh...) And even now it's
870 last I have the feeling there is something either missing or too much or eh... not perfect (E: Mhmh...) and I will give it a try and let's see!

Ellen und ich packen unsere Sachen zusammen und verabschieden uns von Gus, der noch etwas länger bleibt, um alle Projekte zu sichern und den nächsten Arbeitstag vorzubereiten. Gus verspricht mir, mich bei geeigneten Projekten wieder zu kontaktieren. Ich danke ihm für seine Hilfe und marschiere los, um meine Bahn zu bekommen. Nicht ganz überraschend kommt diese zu früh, so dass ich ihr noch nachsehen darf und zwanzig Minuten ausharren muss. Nach einigen Minuten kommt auch Ellen zur Haltestelle gelaufen und wir überbrücken die Wartezeit mit Gesprächen über die Arbeit an Musikschulen, Privatunterricht, anstehende Projekte, Konzerte und meine Promotion, an der sie nach eigener Aussage Leseinteresse hätte, bis schließlich ihre Bahn kommt und wir uns auf unbestimmte Zeit verabschieden.

6.4. Wer ist eigentlich der Produzent?

In diesem Kapitel der Untersuchung soll der Fokus erneut auf mehreren Sessions liegen, in denen jedoch die Rollenverteilung weit weniger deutlich hervortritt als in den vorangegangenen Abschnitten. Während im Anhang 6.1 Produzent Yves sich zwar als ausführendes Organ gab, aber maßgeblichen Anteil an der Generierung und Gestaltung musikalischer Konfigurationen hatte, war der Einfluss des Produzenten Dieter im Anhang 6.2 aus verschiedenen Gründen evident und führte zu spezifischen, seiner Position mitunter zuwiderlaufenden Handlungsweisen der anderen Beteiligten an den Studioprozessen. Die im Anhang 6.3 beschriebenen Sessions wiederum illustrieren die genrespezifischen Optionen und Limitationen sowie Definitionen des Selbstverständnisses eingenommener Rollen, indem sowohl die Produzenten selbst, als auch die mit ihnen arbeitenden Künstler diesen eher eine tatsächlich primär ausführende Rolle, also den (antizipierten) Willen der Musiker entsprechend ihren Kompetenzen umsetzende Positionen zudachten, obwohl die tatsächlichen Verhältnisse sich dann doch wesentlich komplexer darstellten. Die für dieses Kapitel ausgewählten Sessions sind vor allem wegen der eingenommenen Positionen der Beteiligten bezüglich ihres Selbstverständnisses und der zu generierenden Positionierung im Feld relevant und betreffen einmal mehr die Frage, welche Fähigkeiten ein Produzent aufweisen muss, inwiefern diese Bezeichnung relativ ungeschützt verwendet, ihr Inhalt jedoch nicht wirklich determiniert werden kann und welche Auswirkungen bestimmte Zuschreibungen oder vorhandene Kompetenzen auf Weisungsbefugnisse im Studio haben.

Ähnlich dem vorangegangenen Kapitel wird auf eine detaillierte Nachzeichnung aller Prozesse zugunsten der Übersicht verzichtet. Hauptsächliches Ziel der Deskriptionen ist nicht das Beschreiben der Art und Weise der Arbeit am Klang und dessen nachfolgende Verarbeitung, sondern es werden vor allem jene Situationen beschrieben, welche die Ambiguität der Rollenverteilung oder Prozesse der Verschiebung von Weisungsbefugnissen sowie die Generierung einer für alle Akteure zufriedenstellenden Wahrheit bedingen. Natürlich hängen diese Vorgänge direkt mit der Arbeit am Klang und den zu erwartenden Resultaten zusammen, weswegen bereits bekannte Verhaltensweisen, z.B. das ausdauernde und lange Modifizieren und Hören bestimmter Passagen, an einigen Stellen erneut erwähnt werden. Diese dienen jedoch der Sichtbarmachung der Hierarchien und den davon abgeleiteten Weisungsbefugnissen der Beteiligten.

Alle drei Sitzungen betreffen den Bereich Pop- bzw. Rock-Musik mit verschiedenen Formationen in verschiedenen Studiosituationen. Bei allen bin ich als Musiker bzw. Komponist

und/oder Band-Leader involviert, werde das aber in den jeweiligen Passagen deutlich machen. Bei den Studios handelt es sich um das Projektstudio TL von Yves (siehe Abschnitt 6.1), erneut das große Studio E (siehe Abschnitt 6.2) sowie das mittelgroße Tonstudio P.

6.4.1 Gitarrensessions im Studio P – „Vertrau‘ mir da, dass du mir dahingehend mal vertrauen kannst.“

Eine Besonderheit des Studios P ist seine Lage mitten in einem großen Erholungs- und Freizeitkomplex für Familien und Kinder im Südosten von Berlin. Nach einer guten Stunde Fahrt mit der Straßenbahn durch das winterliche, sehr kalte Berlin durchquere ich ein großzügiges Parkgelände und laufe anschließend auf den ausladenden Bau zu, der neben einer Schwimmhalle, zahllosen Arbeits- und Freizeiträumen sowie besagtem Tonstudio sogar einen daran angeschlossenen, großen Konzertsaal beherbergt. In der Woche geht es hier meist ruhig zu, weil die Hauptklientel aus Schulklassen besteht, die entweder die Schwimmhalle nutzen oder in anderen Räumlichkeiten für diverse Veranstaltungen verschwinden. Am Wochenende oder während der Ferien ist das Gebäude jedoch bis 18 Uhr gut von Familien gefüllt, so auch an diesem Sonntag. Ich passiere mit Verweis auf das Tonstudio die Eingangskasse, weiche mehrfach umherrennenden Kindern aus und stehe am Ende einer großen Treppe zum zweiten Stock gegen 11 Uhr im durch eine Automattür abgesonderten Gang zum Studio. Die Türen der Regie und des Aufnahmerraums stehen offen, Praktikant Arvin und Studioleiter Oliver sind seit bereits 10 Uhr damit beschäftigt, das Projekt vorzubereiten und den Amp des Gitarristen Jonas zu mikrofonieren. Oliver ist Ende zwanzig, Anfang dreißig, hat über die Schultern reichende, lange schwarze Haare, ist desöfteren – und auch heute – schwarz gekleidet und etwa 185 bis 190 cm groß. Sein Praktikant Arvin ist noch im Teenageralter, ca. 175 cm groß, blond und spielt mit dem Gedanken den Studiengang „Tonmeister“ zu belegen. Gitarrist Jonas ist Mitte bis Ende zwanzig, hat hüftlange, braune Haare, die er während der Sessions zu einem Zopf bindet, und ist von uns allen am farbenfrohesten gekleidet. Die Session war die zweite von zwei geplanten Gitarrensitzungen an diesem Wochenende, am Vortag hatte bereits der zu diesem Zeitpunkt zweite Gitarrist der Band seine Spuren für die Songs „Movie“ und „Bird“ eingespielt. Das Band-Projekt existiert zu diesem Zeitpunkt seit ungefähr drei Jahren und wurde vom Sänger und mir gegründet. Erstgenannter ist hauptsächlich für Texte und teilweise Melodien zuständig, während ich für alle elektronischen Aspekte, d.h. Programmieren von Demos und Sounds, Live-Umsetzung, Arrangement-Fragen etc., sowie die Tasteninstrumente verantwortlich bin. Finale Entscheidungen über die In- oder Exklusion bestimmter

Songelemente treffen wir zunehmend gemeinsam mit der Band. Die ersten zwei Jahre wurde Material generiert. Nachdem eine ausreichend große Anzahl von unserer Meinung nach qualitativ hochwertigen Songs vorlag, waren vier Titel schon ca. 12-18 Monate vorher im Studio P aufgenommen worden. Auf dieser Basis erfolgte dann die Suche nach weiteren Musikern. Jene ersten vier Titel spielten ehemalige Studienfreunde oder uns bekannte Mitglieder anderer Formationen mit uns ein. Die dahinterstehende Idee war das Vermeiden bekannter Probleme, nach denen z.B. musikalische Differenzen erst in der Generierungsphase von Musik auftreten oder die Generierungsphase der Musik das Bandgefüge aufgrund seiner Dauer belastet. Indem vier Songs bereits weitgehend produziert, also musikalisch-soundtechnisch klar fixiert vorlagen, gestaltete sich die Suche nach Mitmusikern in dieser Hinsicht entsprechend einfacher. Die neuen Mitglieder wünschten sich, da wir die Titel als EP-Veröffentlichung planten, zwei zusätzliche Tracks in der aktuellen Besetzung einzuspielen, damit jene Publikation repräsentativ für den momentanen Stand der Besetzung sei. Daraus resultierten die hier beschriebenen Gitarren-Sessions und noch zahlreiche – ursprünglich ungeplante – weitere Termine. Vorangegangen waren zu diesem Zeitpunkt ein Schlagzeug- und Bass-Termin sowie am Vortag die erste Gitarrensitzung des zweiten Gitarristen.

Die Wahl fiel aus drei Gründen auf das Studio P: Der Leiter des Studios, Oliver, ist seit mehreren Jahren ein sehr guter Freund von mir und wir haben schon verschiedene Projekt zusammen im Tonstudio realisiert. Der Beginn unserer Freundschaft basiert sogar auf dem ersten gemeinsamen Arbeiten sechs oder sieben Jahre zuvor, ermöglicht durch eine damalige gemeinsame Freundin. Zu diesem Zeitpunkt hatte Oliver die Position eines freien Mitarbeiters im Studio inne und musste explizit bei der Buchung angefordert werden. Weiterhin erklärte er sich aufgrund der Komplexität der Live-Umsetzung unserer Musik⁸³⁷ und seinem Interesse an dem Projekt dazu bereit, unentgeltlich – solange die Formation keine Profite erwirtschaftete⁸³⁸ – und bei keinen terminlichen Kollisionen unsere Konzerte zu betreuen. Schließlich handelt es sich bei dem Studio um eine vom Berliner Senat finanziell unterstützte Einrichtung, die Bildungsangebote im musikalischen Bereich bereitstellt und Nachwuchsförderung betreibt. Dadurch liegen die Kosten deutlich unter den üblichen Marktpreisen, obwohl auf Olivers Anraten die Tagesraten in den letzten Jahren durch die Verwaltung sukzessive angehoben wurden, aber noch immer ein sehr gutes Preis-Leistungsverhältnis bieten.

⁸³⁷ Die Band verfügt über ein von ihm konzipiertes, eigenes In-Ear-Monitoring-System und fährt verschiedene Formen von backing tracks via Ableton Live, die, gemeinsam mit den Synths von einem Bühnenrechner, von Song zu Song in Art und Weise sowie Lautstärke stark variieren. Dadurch kann nur ein Tontechniker, der die Songs auch wirklich kennt, diese adäquat mischen, um nur einige wenige Aspekte zu nennen.

⁸³⁸ In der Rockmusikszene Berlins ist es als unabhängige Band nahezu unmöglich, innerhalb der ersten Jahre Profite zu erwirtschaften.

Das Studio selbst besteht aus zwei großen Räumen mit einer durchgehenden Fensterfront zu einem von vielen Innenhöfen des Komplexes. Manchmal kann man vom Studio aus in dem gegenüberliegenden Gebäudeabschnitten Musik- und Tanzkurse beobachten, die ohne ihre auditive Untermalung eine gewisse Erheiterung bei uns auslösen. Die Regie wird vom Pult und den darum positionierten Holzracks samt Outboard dominiert, ein großes Fenster stellt den Sichtkontakt zwischen Regie und Aufnahmerraum her. Hinter dem Pult steht, erst seit einigen Monaten und sehr zu unserer Freude, eine Mischung aus großem Stuhl und Sofa, zuvor musste man sich mit einem der zahlreichen Drehstühle begnügen. Ursprünglich beherbergte dieser Raum ca. zwölf MIDI-Arbeitsplätze für entsprechende Kurse, von diesen sind jedoch nur noch die Abdrücke auf dem blauen, recht abgenutzten Teppich und aus dem Boden kommende Reste der Kabelstränge übrig. Überhaupt befindet sich relativ viel ehrwürdiges Gerät in der Regie: Alte, scheinbar unbenutzte Boxen, Holzfassungen für Boxen, Behälter mit diversen Kabeln, alte MIDI-Keyboards in Hard-Cases, veraltete iMacs. Ein riesiger Röhrenfernseher, der in meiner Gegenwart noch nie benutzt wurde, steht gemeinsam mit dem Sicherheitsschrank für die Mikrofone vom Pult aus links neben der Tür. Oliver erzählt mir, er denke über einen Umbau der Regie nach, weil momentan viel Platz ungenutzt verschenkt werde. Er müsse diese Ideen sowie deren Finanzierung – öffentliche Gelder sind auf dieser Ebene, anders als bei Flughäfen und ähnlichen Großprojekten, rar – jedoch mit dem Studiobesitzer abprechen. Ihm schwebten ein zweiter Recording-Raum sowie eine kleine Küche samt Aufenthaltsraum vor, denn momentan säßen die Musiker und er mangels Alternativen bei allen Arbeitsvorgängen unabhängig von der jeweiligen Einbeziehung beieinander. Der dadurch meistens entstehende Geräuschpegel sei der Geschwindigkeit der Prozesse nicht zuträglich. Zudem sind die einzigen lokalen Optionen der Essensbeschaffung ein Restaurant mit merkwürdigen Öffnungszeiten und das Angebot eines kleinen Cafés im Haus.⁸³⁹

Der Aufnahmerraum ist etwa 70 m² groß und beherbergt neben einigen Amps für Gitarre und Bass noch ein Schlagzeug, einen Flügel, diverse fahrbare Isolierwände, einen Wagen für Stative, den Equipment-Schrank und an drei Orten in der Wand Routing-Boxen mit 18 Ein- und sechs Ausgangskanälen, wodurch quer durch den Raum liegende Kabel bei Aufnahmen vermieden werden. Durch die großzügigen Fenster erfreuen wir uns trotz der winterlich kurzen Tageslänge an relativ viel natürlichem Licht, denn die Deckenbeleuchtung der Räume ist einer ihrer atmosphärischen Schwachpunkte, hat sie doch eher Klinik- als Wohlfühlcharakter.

⁸³⁹ Die übliche Ernährungsweise in Studios mittels (Pizza-)Lieferservice funktioniert für dieses Studio durch seine etwas versteckte Lage offenbar nicht, wie wir bei früheren Sessions mit knurrendem Magen erfahren mussten: Entweder kam das Essen erst nach 45 bis 60 Minuten und diversen Anrufen kalt an oder die Fahrer konnten die Adresse überhaupt nicht finden.

Die weiße Deckenstruktur wird dominiert von verschiedenen Mustern, deren Reflexionen mindernde Funktion jedoch nicht ganz ausreicht, wie Oliver mir erzählt, denn es gäbe kleinere Problemstellen bezüglich wiederkehrenden Halls an einigen Stellen im Raum. Um diese ausfindig zu machen, läuft Oliver immer mal wieder in den Aufnahmerraum, schaut (und hört) suchend umher, während er wiederholt scharf und laut in die Hände klatscht.⁸⁴⁰ Die davon stets irritierten Mitmusiker kläre ich bei Gelegenheit über den Sinn und Zweck dieser Verhaltensweise auf.

Die Session am Vortag hat anstatt der geplanten vier Stunden insgesamt elf in Anspruch genommen, unter anderem, weil die Vorbereitung des Gitarristen nicht ganz optimal war und es einige klanglich-ideologische Differenzen beizulegen gab. Dieses Überziehen kam relativ unerwartet, denn beide Songs wurden von der Band bereits seit einigen Monaten gespielt, es existierten Demos und die Gitarrenlinien waren zuvor festgelegt worden. Dementsprechend ist die Zuversicht – auch in Hinsicht auf die Bandfinanzen – groß, an diesem Tag innerhalb der Zeitplanung zu bleiben. Diese Hoffnung erweist sich jedoch rasch als trügerisch, denn bereits der Song „Movie“ nimmt die gesamte geplante Zeit von vier Stunden in Anspruch, am Ende werden es zehn Stunden für beide Songs sein. Vom zweiten Song des Tages, „Bird“, nahmen wir bandintern an, er würde besonders schnell abgearbeitet sein, da es sich um eine musikalisch-strukturell relativ triviale 4/4-Four-Chords-Rocknummer handelt. Wir beginnen mit „Bird“ in der Form, wie er bisher vorproduziert und auf Konzerten gespielt wurde: Jonas spielt zuerst für die Refrains geachtelte Power-Chords über seine beiden Vox-Amps ein. Nach einigen explizit so bezeichneten Testläufen mischt Oliver eine Art Vorschau zusammen:

O: Ich misch‘ die Gitarre mal so, wie sie später wirklich sein würde, da ist irgendwas schief! [...] Und das ist aber nicht deine Gitarre. (**J:** Okay.) Wir hören uns das mal kurz im Zusammenhang an. (**M**)

R: Ja, da hat’s gerade angefangen, da ist es ziemlich hart an der Grenze zum völligen... 5 Mulch.

O: Jaja. Ja.

(Oliver lässt ausgewählte Instrumentalspuren miteinander laufen, stellt hier die eine, dort die andere aus. Nur Bass, Schlagzeug und Leadgitarre zusammen klingen für mich okay.)

O: Soweit alles gut, oder? (**R:** Joa.) Also kann’s nur [...] an irgendwas liegen, was ich als 10 Guide-Track habe. Ich vermute, dass das jetzt durch das Klavier kommt, oder? (**R:** Mhmh.) Also was soll’s sonst sein?

⁸⁴⁰ Ein vergleichbares, „heiß geliebtes“ Phänomen in Proberäumen und Studios ist das „Antesten“ des Snare-Drum-Klangs durch Schlagzeuger, indem sie selbige oft und unvermittelt in hoher Lautstärke anschlagen.

J: Ist in dem Guide-Track noch Gitarre drin?

O: Nee. Da war wahrscheinlich nur noch das [...] Klavier übrig. (M) Also nichts, was nicht irgendwie nachvollziehbar ist, wenn man sich alles genau anhört, [...] aber ich merke jetzt 15 z.B., wie schwer es mir gerade fällt, dieses Klavier herauszuarbeiten. [...] Packen wir schon noch irgendwie an, aber [...] ich hab' jetzt gerade so ne „Wall of Sound“ da irgendwie (**R:** Ja, ja.), wo ich das Klavier nur schwer noch reinkriege.

R: Ja, z.B. spiele ich da auch Basstöne, das sollte ich, glaub' ich, generell sein lassen.

O: Ich würd's wahrscheinlich bei dieser rechten Hand lassen. Ich glaube, dann haben wir's. 20 Dann ist das sauber. Okay! Und das ist dann wirklich auch, was du hörst.

(Einige Refrain-Takes werden mitgeschnitten.)

R: (sitze links neben dem Pult halb auf dem Outboard-Rack) Da waren aber zwei garstige Stellen dabei.

O: (schaut vom Pult rüber) Da waren garstige Stellen dabei?

25 **R:** Ja. Im Zusammenklang. Kannst du nochmal laufen lassen und das Klavier laufen lassen?

J: (aus dem Aufnahme-Raum) Ja, da waren paar Kleinigkeiten bei.

R: Also ich weiß immer nicht, ob's Jonas ist, ich merke nur, dass da ne Dissonanz ist. Ich weiß nicht, ob es die Obertöne sind oder das Zusammenspiel, ich weiß nur, dass da jetzt zwei Stellen waren, wo ich so dachte: „Huh?!“

30 **O:** Wir hören jetzt mal ohne Klavier. (M)

R: (beim zweiten Chord) Da! Nochmal [abspielen]! (M)

O: Ah... Meinst du vielleicht, zusammen mit der Bewegung vom anderen Gitarristen? Der da natürlich runtergeht.

R: Jaja, aber das dürfte eigentlich tonal kein Problem sein! (**O:** Ja.) Ja. Aber ich hör' da im- 35 mer, dass das anfängt, sich tierisch zu reiben.

(Oliver spielt Jonas' Rhythmusgitarren solo ab, man hört ein paar Fehltöne durch versehentlich angeschlagene Saiten)

O: Na doch! Das habe ich doch vorhin schon mal gesagt!

J: (aus dem Aufnahmerraum) Bei dem Eb-Dur? Auf dem dritten Akkord?

Jonas spielt die Akkorde durch und sucht nach den (Griff)Fehlern. Es folgt eine Diskussion über die Spielweise und die mitschwingende Saite, welche im alleinigen, effektfreien Hören des Signals identifiziert wird, zwischen Jonas, Oliver und mir. Oliver und ich glauben, dass deshalb der dissonante Eindruck entstehe und Jonas versucht darauf zu achten, jene Saite

nicht zu touchieren. Obwohl dies bei einigen Take gelingt, sind Oliver und ich mit dem Ergebnis immer noch unzufrieden:

40 **R:** Was ist denn das? (ich gehe ans Keyboard, welches links vom Pult auf einem Tisch steht, und spiele die Hook unterlegt mit Akkorden, um mögliche Reibungen zu identifizieren) [...]

O: Das kann nur noch die Hook von dem anderen Gitarristen sein! Ich meine, das kann ja nur noch er sein!

R: Na warte mal, warte mal. (ich gehe nochmal ans Keyboard und spiele die Hook und die
45 Akkorde) Was spielt er eigentlich? Er spielt (spiele die Akkorde durch). Das dürfte eigentlich kein Problem sein! (spiele weiter) Also es ist ja der [zweite Akkord] hier.

O: Ich sag‘ dir, was das Problem ist! (kommt auch zum Keyboard) Das Problem ist, dass er nicht hier oben, sondern dass er in derselben Tonlage spielt und dadurch bekommst du in der tiefen Oktave die kleine Sekundreibung! Vielleicht ist es noch ne Oktave höher.

50 **R:** Nee, das ist das hier (spiele die Töne Ab, Bb, B und F gleichzeitig an, die von beiden Gitarristen gespielt werden)!

O: Ja, das ist es. Genau.

R: Ja, aber das müsste... Das hatten wir doch genau so gespielt, in unserem komischen Demo-Mix war das kein Problem! Warum ist das ein Problem?! [...] (spiele die fragliche Stelle
55 an) Also es klingt ja nicht so.

O: Jaja. Das Ganze halt eine Oktave tiefer! Du musst insgesamt ne Oktave tiefer mit den Sounds. [...]

R: Aber das ist doch letztendlich egal!?

O: Nee, ist es nicht, weil in den Bassfrequenzen fällt es dir schwerer, die Töne auseinander-
60 zuhalten! [...] Also ich bin mir nicht ganz sicher, ob das das Problem ist, ich vermute es bloß! Weißte was wir mal machen? Wir hören es mal ohne die Hook! (nur Schlagzeug und Bass plus Rhythmusgitarre werden gehört) Läuft.

J: Klingt von hier in Ordnung. (**O:** Ja.)

R: (spiele immer noch auf dem Keyboard rum) Ich komm‘ da gerade nicht drauf klar, dass
65 das in einer Oktave ist. Ist es aber nicht, kann nicht sein. [...]

O: Nein, beide Stimmen sind eine Oktave tiefer.

R: Dann ist es quasi (spiele es durch), aber selbst dann!

O: Klingt alles sauber. (überlegt) Ist es dann die Hook? Hören wir uns mal nur die Hook an! (nur Hook wird gehört) Und er spielt genau das, was er soll. [...] So, jetzt haben wir nur die

70 Gitarren. (nur Hook- und Rhythmus-Gitarre plus Bass werden abgespielt, doch der Effekt tritt für mich immer noch auf, obwohl alle vermeintlichen Ursachen ausgeschaltet sind)

R: Fuck! Was is'n jetzt?!

O: (erstaunt, geht vom Pult weg) Bilden wir uns jetzt was ein, oder was?

R: Nee, nee, nee!

75 (erneut nur Gitarren und Bass werden gehört, Oliver identifiziert anscheinend inzwischen ebenfalls die Dissonanzen)

O: Was ist denn das für ein Eindruck, wo kommt denn die Scheiße her?

A: (guckt mich verwundert an) Ich weiß gar nicht, was ihr meint!

O: (spielt verschiedene Kombinationen von Instrumentalspuren) Ha! Das kann doch wohl
80 nicht wahr sein?! Ich gucke mal kurz, ob hier noch irgendwas anderes passiert! [...] (nimmt eine Gitarrenspur aus dem Mix) Das ist ja jetzt deutlich besser und das nur wegen dieser einen Gitarre! [...] Das kann doch nicht sein! [...] Ich mache beim Klavier [...] einen Cut rein, dass uns da nichts Böses passiert. [...]

(einige Hördurchläufe später wird die Hook clean gehört)

85 **R:** Merkst du, dass es nicht so richtig sauber ist?

O: Kann das daran liegen?

R: Denke schon! (zu Jonas, der immer noch spielbereit im Aufnahmerraum wartet) Magst du mal rüberkommen? Das dauert hier noch ein bisschen. (zu Oliver) Also das kann's schon sein.

O: Ich weiß, dass wir darüber sogar gestern gesprochen haben.

90 **R:** Ich denke mal, das wird's sein, das ist immer nur bei bestimmten Sachen, wenn die Stimmung wirklich wichtig ist, wenn es nahe beieinander ist.

J: (kommt in die Regie) Ist die erste Gitarre verstimmt?

R: Ein bisschen, glauben wir.

O: Er zieht wahrscheinlich nur an den Saiten. [...] Wir haben es beim ersten Refrain das erste
95 Mal gehört und jetzt beim zweiten war es noch krasser. [...]

R: Ich nenne es das [„Light“-]Phänomen⁸⁴¹: Alle waren dabei und keiner hat's gehört! (Jonas, Arvin und ich lachen los)

(ein Hördurchlauf des Songs mit korrigierten und kopierten Hooks und ohne Klavierspur folgt)

⁸⁴¹ Bei einer der Sessions für die ersten vier Songs der EP im Jahr zuvor gab es eine prägnante Gitarrenlinie, die unter Zeitnot von einem befreundeten Studiomusiker am Ende des Tages in Anwesenheit von Oliver, dem Sänger des Projekts und mir eingespielt und von allen für gut befunden wurde, um dann beim Gegenhören in den nächsten Tagen deutliche Stimmungsprobleme festzustellen, welche den vermeintlich guten Take völlig unbrauchbar machten.

100 **O:** Für mich gerade erträglich gewesen, obwohl es grenzwertig ist. [...] Das kommt durchs Klavier. Also so geht's tatsächlich noch.

R: Aber wenn du das Klavier anmachst, sagst du.

O: Wenn du das Klavier anmachst, dann haben wir [den Krach]. Aber haben wir nicht die Chance, dass wenn wir die linke Hand weglassen –

105 **R:** Jaja! Deswegen mein' ich ja.

O: Wir probieren's mal kurz aus?

R: Ich würd's einfach mal kurz reinladen.

Gemeinsam passen wir die Klavierspur an, d.h., das Timing wird modifiziert und die MIDI-Daten werden reduziert, doch es hilft alles nichts: Der nachteilige Klangeindruck eines wilden klanglichen Durcheinanders tritt immer noch partiell auf.

O: Dann nehm' ich jetzt erst mal Klavier raus. [...]

R: Dann muss ich mal gucken, dann brauche ich mal n paar Guide-Spuren von dir, damit ich
110 dann weiß, was da geht und was da nicht geht. [...]

O: Als ich jetzt mal gehört habe, was du da in der Mittellage so treibst, da sind ja schon einige Sekunden [Intervalle sind gemeint] usw. drin. [...] Ich weiß jetzt nicht, was da gerade alles an Sekunden zusammenkommt.

R: (spiele am Keyboard meine Akkorde vor) Das mache ich halt. [...]

115 **O:** Der [fragliche Akkord und die Töne der Gitarren dazu] müsste wahrscheinlich einfach hundertprozentig sitzen, damit das gut klappt. [...]

R: Ja, keine Ahnung. (resignierend) Geil. Super! Tse! Scheiße. Mal gucken. Ich lass' mir mal was einfallen.

Die Akkorde der Rhythmusgitarre für die Refrains werden nach dem Finden des vermeintlichen Übeltäters weiter in bisheriger Form aufgenommen, als nächstes widmen wir uns einer Art Background-Heavy-Metal-Gitarre für den verbindenden Teil zwischen Refrain zwei und drei, in Musikerterminologie gerne „Middle-Eight“, bei uns aber „Interlude“⁸⁴² genannt. Gegenüber der Demoversion wird von Oliver im Sinne klanglich-rhythmischer Präzision das Spielen von Power-Chords gegenüber vollständigen Akkorden präferiert. Weiterhin stellen sich Fragen bezüglich der Rhythmik, z.B. Achtelbewegung oder 3/2-Aufteilung, und eigent-

⁸⁴² Die Unterscheidung rührt in diesem Zusammenhang von der abweichenden Funktion her: Während die Middle-Eight zurück zum Refrain führt, können Interludes eine verbindende Funktion zu anderen Parts haben, die keine vorher aufgetretenen Refrains sind.

lich üblicher Dopplungen der Akkorde. Nach zahlreichen ausprobierten Rhythmusvarianten und jeweils einem Take für die Dopplung schaut Jonas in die Regie, sieht Oliver mit ratlosem Gesichtsausdruck über sein Kinn streichend vor dem Pult stehen und stellt lapidar-jovial fest:

J: Unentschlossenheit.

120 **O:** „Unentschlossenheit“ heißt in erster Linie zwei Sachen: Ich höre den Rhythmus nicht so deutlich, wie er vielleicht sein sollte und ich bin vor allen Dingen noch nicht sicher, ob ich die Dopplungen sinnvoll finde. (Jonas spielt seinen momentanen Part währenddessen unverstärkt vor sich hin) Also das heißt dann auch wieder, dass die ganze Zeit diese Breite da ist, selbst wenn ich [die Gitarren] leise mache. Und dann kommt der Refrain und der muss wieder so
125 (breitet die Arme aus) sein, eigentlich. Deswegen... (seufzt) wir lassen eine. Wir lassen eine in der Mitte und lassen genau diesen ganzen Noise einfach links und rechts drumrum tanzen. [...] Wenn dann nämlich wieder der Refrain einsetzt und deine Gitarre wieder komplett links/rechts ist, dann haben wir wieder die komplette „Wall of Sound“. Doch, das ist ganz nett.

Diverse Takes einer Background-Gitarre für den besagten Noise-Part folgen, in denen Oliver weiter mit der Rhythmik herumexperimentiert, eine eigentlich wenig prägnante, achtehbasierte Variante für passend befindet und sich schließlich die Frage nach dem Einsatz des Fuzz-Effekts auf der Gitarre stellt:

130 **O:** Ich höre [bei der Rhythmusvariante] die Akzente nicht, aber ich höre das dazwischen.

R: Naja, es muss gar nicht so präsent sein, da kommen –

O: Es geht ja nicht um Präsenz, es geht darum, dass es seinen Zweck erfüllt und nicht; ich will nicht, dass es einfach nur Rauschen ist. [...] Es muss irgendwie einen Zweck erfüllen, ansonsten ist es mir lieber, das rauszunehmen. Ich hör‘ den Zweck aber, der ist okay, der soll
135 das ganze Ding einfach mal kurz treiben lassen. [...] Es geht ja nicht um Lautstärke, es geht darum, dass es irgendwie (**J:** Definierter.) definierter ist. Wenn dieser ganze Noise-Kram dazukommt, dann kannst du nicht sagen, dass da noch ein bisschen weißes Rauschen dazukommt obendrauf.

R: Es sind ja auch noch nicht alle Noise-Parts da. [...]

140 **O:** D.h., es müsste jetzt eigentlich tierisch sauber klingen. Und das tut’s nicht. [...] Im Prinzip ist es das: Ich will, dass wir einen schön definierten Grundbass haben und dass die Akzente ordentlich durchkommen.

J: Der Attack kommt da einfach besser durch. Alles andere drumrum ist halt nicht da.

O: [...] Also ich höre jetzt die Quinte [der Gitarre] nicht, weil da kommt dann alles andere
145 obendrauf, aber das ist egal. [...]

R: [...] Für mich wäre es interessant, dass Jonas jetzt erst mal die Bottle-Neck-Sachen ein-
spielt und wir das mal im Kontext hören, weil wir bauen jetzt gerade eigentlich eine Spur, die
eigentlich für den Hintergrund gedacht ist und ich weiß gar nicht, wie das eigentlich mit dem
anderen ganzen Kram zusammen klingt. [...] Wenn wir das alles haben und dann feststellen,
150 das ist irgendwie wichtig, dass das so klingt, dann würde ich da mitgehen, aber im Moment –

O: Ja, ansonsten würde ich es aber rausnehmen!

R: Ähhh. (denke kurz nach) [...] Ich kann's grad' nicht einschätzen.

O: Also, ich kann gerade einschätzen, dass die Variante, die ich drin habe, für mich quasi rosa
Rauschen erzeugt, ohne dass ich wirklich weiß, was das Ganze soll. Es hat für mich keinen
155 musikalischen Zweck. Und das ganze Rauschen kommt ja erst noch oben drauf. D.h., es wird
für mich später einfach nur noch Noise sein, der keine Funktion erfüllt, der nicht mal harmo-
nisch irgendwie gerade sauber reinpasst, weil du ja auf einem ostinaten Ton liegenbleibst und
der Bass was anderes macht. [...] Das will ich definiert hören, damit ich's leise machen kann.
Ansonsten haben wir entweder den Fall, es ist laut und wird zu laut, weil wir damit die Noise-
160 Sachen dicht machen, oder es ist zu leise, dann ist es unwichtig. Ich brauche es definiert! Und
da würde ich jetzt tatsächlich sagen: Gib mir den Fuzz! Das ist jetzt die beste Variante, die ich
gehört habe, ansonsten gehe ich mit dir (guckt mich an) wahrscheinlich konform, ja, dann
müssten wir einen anderen Amp nehmen. (Jonas und ich gucken wegen des diesbezüglichen
Zeitaufwandes etwas konsterniert) Was ich aber eigentlich nicht will, weil es einfach aus dem
165 Refrain rauskommt und es möglichst ähnlich klingen soll.

J: Würde ich auch nicht machen wollen, aber das wäre einfach das Logische, da hat einfach
der Vox dann seine Grenzen.

O: Genau. Ich sehe an deiner DI-Spur, dass du eigentlich einen schönen Rhythmus spielst, es
kommt nur nicht so präzise raus, wie ich's jetzt meines Erachtens bräuchte, (**J:** Ja.) damit das
170 Ganze funktioniert. Und mit dem Fuzz haben wir dann eine Lösung, die irgendwie treibt und
die so definiert klingt, dass ich's leise machen kann, dass der ganze Noise-Krams dazukommt
und es trotzdem noch zu hören ist. (Jonas geht wieder in die Regie, um mit Fuzz den fragli-
chen Part nochmal einzuspielen) [...] (Oliver steht am Pult und guckt mich an) Also dieses
Experiment kostet einfach viel Zeit, deswegen glaube ich fast, dass da... Vertrau' mir da, dass
175 du mir dahingehend mal vertrauen kannst.

R: Tu‘ ich ja. Ich hab’ ja gerade gesagt, dass ich das nicht einschätzen kann und wenn du sagst: „Ich kann es einschätzen!“, na okay, dann (lache)... ist die Sache ja gelaufen! (Oliver lacht auch) „Ich hab‘ keine Ahnung.“ – „ICH hab‘ Ahnung!“ – „Okay!“

O: Ich will ja nur, dass du dich da jetzt nicht unwohl fühlst. [...]

Die Passage wird mit Fuzz-Effekt mehrfach eingespielt – es ist schwer vorstellbar, wie lange ein simples Ebm-Power-Chord-Geschrammel dauern und wie anstrengend jenes irgendwann sein kann. Insgesamt ist Oliver jedoch zufrieden, macht nun indes ein anderes Problem am Ende des Parts aus, an dem ein bestimmtes, den Drummer besonders stolz machendes Drum-Break gespielt wird. Jonas könne nicht einfach aufhören zuspiesen, aber wenn der Akkord stehenbleiben würde, käme besagtes Drum-Break wegen ähnlicher Frequenzbereiche nicht prägnant genug durch. Oliver schlägt vor, den letzten Akkord stehenzulassen und er fade diesen dann raus. Gesagt, getan und die Strophen des Songs werden angegangen, neben einigen Timing-Korrekturen verlaufen jene Parts relativ unkompliziert. Wie üblich hören wir am Ende der Session in die an diesem Tag aufgenommenen Spuren gemeinsam mit den anderen Tracks hinein. Nachdem Oliver uns einen schnell vorbereiteten Mix – während des Songs drehte er hier und da noch an Reglern – hat hören lassen, dreht er sich zu uns um:

180 **O:** So in etwa irgendwann mal. Bloß in schöner noch.

R: Ja. Die bitterste Stelle wird [die] im Refrain, ne. Da auf dem B-Akkord oder dem Cb-Akkord, je nachdem, wie man es sehen will. (**O:** Mh.) Also bisher ist das immer, wo ich hier so denke: „Puhhhhhh! (atme scharf ein) Ah, vorbei!“ (lache) Wo ich immer so denke: „Wuuuuu, interessant, was da klingt!“ (niemand reagiert). Joooo! Schön.

185 **O:** So is dit. [...] Klavier war in den Refrains jetzt nicht drin.

Wir besprechen die nächsten nötigen Termine, denn die eigentlichen Mix-Tage werden aus gegebenem Anlass zu erneuten Gitarren-Recording-Terminen deklariert, so dass wir im Zeitplan ordentlich hinterherhängen und unser geplantes Budget so oder so sprengen werden. Ich frage noch, ob man mit Korrektursoftware wie Melodyne oder Auto-Tune die verunglückte Hook korrigieren könne, aber Oliver verneint nach kurzem Überlegen: Das Ergebnis und der Aufwand würden in keinem Verhältnis stehen, man solle lieber noch einmal sauber einspielen.

R: Da [bezahlt man] halt wieder so ein bisschen Lehrgeld, ne? Aber weißte, das sind so Sachen... Dit war vorher noch nie ein Problem. (lache los) Noch nie!

O: Naja, ein Stück weit wahrscheinlich auch, weil man es einfach noch nicht gehört hat. Also wir sind ja jetzt auch mit Jonas auf den ganzen Tag gekommen und es liegt einfach daran, 190 dass Sachen gespielt werden und gespielt wurden, die zum Teil einfach noch nicht so durchdacht sind, wie sie es, jetzt in Hinblick auf diese Produktion, hätten sein können oder sein sollten.

R: Ja, aber es ging auch nicht. Wie auch. Das ist einfach nicht möglich.

O: Ja. Jaja! Sagen wir's mal so: Wenn wir jetzt ein Album produzieren würden, dann wäre 195 das jetzt das Demo und man würde dann nochmal richtig loslegen. Dann würde ich natürlich auch nicht so viele Mikrofone nehmen. Aber dann würdest du einfach nochmal ein Demo produzieren, wo du das alles machst, zwar bereits mit Produzenten, aber nicht mit teurem Studio sozusagen –

R: Ja, das hab' ich auch schon so oft gedacht, was wir eigentlich hier machen, ist Vorarbeit 200 für ein Album.

O: Jaja. Und wir lassen ja diesen Schritt quasi aus und deshalb kommt das dann irgendwann. [...] Es ist natürlich auch ein Stück weit Meckern auf hohem Niveau und dadurch, dass dieses Studio so spottbillig ist, kostet das wahrscheinlich auch nicht mehr, als wenn man [eine Vorproduktion machen würde]. [...] Also nehmen wir die Gitarre wahrscheinlich nochmal auf.

205 **R:** Oder wir nehmen das Clean-Signal [der Hook-Gitarre] [...] über Guitar-Rig⁸⁴³ auf?!

O: Ähm. Wobei ich glaube, das das auch nicht klappt. [...] Wenn wir mehr Leute sind, brauchen wir halt doch länger.

R: Ja, machen wir das safe. Ich hab' da nur ein bisschen Angst... Aber wenn es nur die Stimmung [der Hook-Gitarre] ist, dann okay. Bei Live-Mitschnitten ist mir die Stelle noch nie 210 so schlimm aufgefallen, also muss es irgendwie so was sein. Weißt du? Wir spielen den Song ja und du hast den ja auch gehört und du hast nie gesagt: „Da beißt sich was ganz übel, geht ja gar nicht!“, irgendwie.

O: Aber vergleich' [...] bitte nicht [...] Live-Situationen und Studiosituationen. Das ist schon...

215 **R:** Jaja, aber ich hab' den Song ja auch schon gehört bei Live-Mitschnitten und im Probenraum (**O:** Jaja!) und so und es war immer ganz schön hart an der Grenze zu Krawallmatsch, so. (**O:** Ja.) Aber es war immer noch irgendwie erkennbar, so. Während jetzt, das ist wirklich...

⁸⁴³ Software von Native Instruments, die Gitarren-Verstärker und -Effekte simuliert.

O: Jetzt wird's halt langsam wirklich deutlich, ja. Also für mich ist das sehr eindeutig, dass
 220 die Gitarren-Sounds jetzt einfach deutlich sinnvoller sind als live auch. Und ich fänd's einfach
 toll, wenn sich so Sachen von denen, die jetzt hier in den letzten zwei Tagen passiert sind,
 eben auch in das Live-Setup sich integrieren würden. [...] Und damit meine ich jetzt nicht
 solche absolut klaren Stellen. [...] Aber eben auch so wirklich... Man hört's dann ja auch
 immer: „Naja, live kann man das ja machen!“ und so, aber finde ich eben nicht! Die Songs
 225 müssen live irgendwie, wenigstens genauso gut klingen wie auf CD. [...]

R: Es geht um die Intention sozusagen, nicht dass man sagt: „Das spielen wir im Studio und
 das spielen wir live.“

O: Jaja, eben. [...] Dann merkst du im Studio, das geht eigentlich nicht, dann heißt das, dass
 das live auch nicht geht. (**R:** Ja. Ja.) So diese ganzen Mucker-Freiheiten, die wir in den letzten
 230 zwei Tagen so aufgedeckt haben.

Wir packen zusammen und Jonas hat glücklicherweise noch genug Platz in seinem Auto, um
 Arvin, Oliver und mich jeweils ein Stück mitzunehmen. So schön der Weg zum Studio tags-
 über ist, in winterlich kalten Nächten kann man darauf gut verzichten.

Die eingehende Auseinandersetzung mit den Spuren außerhalb des Studios und einige Pro-
 bemixe von Oliver lassen die Erkenntnis reifen, dass die Hook-Gitarre zwar tatsächlich prob-
 lematisch in ihrer Stimmung und Genauigkeit ist, gleiches indes auf die Rhythmusgitarren in
 den „Bird“-Refrains von Jonas und sogar für einige Passagen im Song „Movie“ zutrifft.
 Schweren Herzens und mit leeren Brieftaschen in Aussicht buchen wir also erneut eine Gitar-
 rensession, wieder an einem Wochenende, bringen alle uns verfügbaren Gitarrenverstärker
 zwecks Sound-Varianten in das Studio und leihen uns sogar einen Mesa Boogie Mark V, der
 bereits bei einem der ersten vier Tracks auf Empfehlung Olivers gute Dienste geleistet hatte.
 Von der durch recht verwirrende Vorfahrtsregeln kurzzeitig gefährlichen („Achtung! ... Die
 hätten alle Vorfahrt gehabt...“ – „Scheiße! Deswegen haben die gehupt!“) und langen Fahrt in
 den Süden Berlins, dem Sitz des Amp-Verleihs, und von dort zum Studio abgesehen, gestaltet
 sich der Transport des Equipments unspektakulär. Jonas ist nach gemeinsamem Tragen und
 Umherschieben sichtlich über die lange Reihe von Amps und Boxen erfreut, seinen privaten
 Engl-Stack hat er auch noch mitgebracht. Später am Tag soll Bassist Max für Back-Vocals
 und das erneute Einspielen der Hook zu uns stoßen, denn erstens handelt es sich bei ihm ei-
 gentlich um einen studierten Gitarristen und zweitens wünscht er sich den inzwischen bekann-
 ten „Live“-Eindruck durch zumindest partielles Herstellen von Bühnenverhältnissen in den
 Tracks.

Seit dem letzten Termin sind einige Wochen vergangen, Berlin bewegt sich langsam in Richtung Frühling und durch die Lage des Studios profitieren Oliver, Praktikant Arvin, Jonas und ich von dem sonnigen Tag in Form von lichtdurchfluteten Räumen. Wie bei der letzten Session komme ich etwas später an, etwa um 11 Uhr, denn die Prozesse der Mikrofonierung und Positionierung im doppelten, technisch-musikalischen und damit einhergehenden, feldbezogenen Sinne sind mir inzwischen wohlbekannt, von Oliver schon unzählige Male durchgeführt worden und meine Anwesenheit wird erst im Moment der Mitschnitte relevant.

In den üblichen Begleitgesprächen äußert Arvin die Absicht, sich ebenfalls einen ausschließlichen Audiorechner kaufen zu wollen, woraufhin eine Diskussion über das Für und Wider von Apple- gegenüber Windows-Rechnern entbrennt. Oliver meint dazu nur, dass die Audiotreiber von Apple besser laufen würden, während ich darauf verweise, dass für den Anspruch Arvins ein Windows-Rechner reiche, immerhin mache das preislich einen großen Unterschied und er würde ja nicht direkt in den professionellen Studiobereich einsteigen wollen, sondern für sein Projektstudio zuhause einen Rechner suchen. In diesem Zusammenhang merkt Oliver an, er habe durch Zufall die Kalkulation für die damalige Studioausstattung in die Hände bekommen, die ich auf Nachfrage kurz einsehen darf. Insgesamt kostete die Einrichtung des Studios Mitte der 1990er Jahre demnach 260.000 DM.⁸⁴⁴

Wir beginnen mit „Bird“, weil nach Olivers Meinung dort mehr zu tun sei. Einige freundschaftliche Geplänkel und nachträgliche Geburtstagsgeschenke später – Oliver hatte kurz vorher seinen Ehrentag und erhält ein Dutzend großer Tafeln Schokolade – beginnt die Arbeit. Jonas geht in den Recording-Raum und spielt sich ein, Oliver stellt Talk-Back-Mikrofone auf und ein, öffnet das Projekt, bereitet die Tracks vor und wir gehen die problematischen Spuren an:

O: Ich würde sagen, wir fahren gleich weniger Dampf als letztes Mal.

J: Okay! (Oliver geht rüber, beide modifizieren den Gitarrensound entsprechend, weniger Lautstärke, weniger Verzerrung)

A: [...] (kommt in die Regie) Willst du nicht mitreden beim Gitarrensound?

235 R: Ich höre mir das dann an. [...] In den Demos ist das so, dass das Klavier viel weiter vorne ist und viel dominanter ist im gesamten Klangbereich und die Gitarren halt hinten nur so ein bisschen Percussion machen. Und deswegen gab's da jetzt auch nie Probleme. Deswegen haben wir auch festgelegt, dass wir den Sound ein bisschen cleaner machen. Wenn das jetzt

⁸⁴⁴ Grob berechnet entspräche das gegenwärtig unter der Annahme von 130.000 € etwa einem Kostenaufwand von 170.000 bis 175.000 €. Darin nicht enthalten sind Gebäude- und laufend anfallende Kosten sowie später erworbenes Equipment.

wieder nicht klappt, würde ich einfach vorschlagen, dass wir das Klavier nach vorne schieben
 240 und nicht die Gitarren. Die Gitarren weiter nach hinten. Und dann aufs Klavier die Hook
 draufsetzen, sauber, das sollte eigentlich gehen, weil im Demo hat's auch funktioniert. [...] Weißte, das war letztes Mal ja genauso, da war mein Job ja auch, dass ich, als wir dann fertig
 waren mit den [ersten] Aufnahmen, mir das angehört habe und dann meinte so: „Ey, da ist
 doch irgendwas [nicht in Ordnung]!“ und dann haben wir's ja erst gemerkt.

In dem Moment kommt der Chef des Studios mit zwei jüngeren Helfern den Gang entlang
 und stellt in der Regie ein Klavier ab. Kurzzeitig wird es gefährlich für Klavier und Transpor-
 tierende, weil die Gewichtsverlagerung auf den beiden Rollbrettern eher als suboptimal einzu-
 stufen ist: Das Klavier gerät in eine bedrohliche Schieflage, poltert kurz vor seinem Ziel von
 einem Brett herunter und wir müssen kollektiv die letzten Meter mittragen. Letztendlich steht
 es an der hinteren Wand der Studioregie, welche nun noch stärker den Charakter einer Ab-
 stellkammer bekommt. Oliver betritt den Raum und sieht nicht sonderlich begeistert aus. Sei-
 ne Frage, wann das Instrument wieder aus dem Studio gelange, wird eher ausweichend be-
 antwortet, es hätte halt von seinem ursprünglichen Platz weggemusst und dies sei momentan
 der günstigste Ort. Wenig erfreut legen wir den Fokus wieder auf das anstehende Gitarren-
 problem. Es sei nun ein komplett anderer Sound, erklärt Oliver, aber so etwas habe er als
 Konzept für den Song im Kopf. Level werden angeglichen, Mikrofone ausgewählt und einge-
 stellt, Boxenlaustärken hochgezogen, Kopfhörermixe werden modifiziert. Die übliche Detail-
 versessenheit bei Takes – hier eine klingende Saite zu viel, dort war das Timing nicht ganz
 gut – gepaart mit Soundveränderungen („Ich vermute mal, dass das noch sauberer sein kann!“
 und Diskussionen über mehr oder weniger Höhen etc.) ziehen sich eine Weile hin und resul-
 tieren in der Feststellung:

245 **O:** Sie [die Gitarren] nehmen mir tatsächlich noch ein bisschen zu viel Platz weg. Ich würd's
 gerne noch krasser, noch heller, wahrscheinlich noch ein Tickchen sauberer [machen], drüben
 fand ich sie super, hier höre ich fast ein bisschen zu viel Kompression schon. Und ich glaube
 – das Gefühl, was ich gerade habe –, dass das auch eben an diesen Power-Chords liegt. Dass
 mir das zu Standard ist. Was mir also nicht gefällt, ist quasi die E-Saite. (**J:** Mhmh!) Der
 250 Sound ist vielleicht schon zu 80/90 Prozent von dem, was ich so im Kopf habe und der Rest
 ist wahrscheinlich einfach die Lage. So ist mein Gefühl gerade. Da wir dann auch in komposi-
 torische Bereiche reingehen, sollte man das –

R: Ich meinte gerade schon zu Arvin, dass ist eigentlich kein kompositorisches Problem, sondern dass in der Demo das Klavier viel weiter vorne war und die Gitarren superweit hinten.

255 **O:** Ja, ich will auch nicht allzu viel von der Gitarre haben, aber ich hab' so ein bisschen das Problem, [...] Also ich will ja was von der und ich will vor allem den Drive haben und den brauche ich nicht dringend über die tiefen Saiten, sondern eher so was, ja was Helles eben, das haben wir ja fast gerade. [...] Eigentlich ist nur die Frage, ob wir das Voicing irgendwie verändern können. Weniger Power-Chord, mehr Chord. Ich tendiere schon, wie ich ja vorhin
260 meinte, zu weniger klassischem Hard-Rock, bisschen mehr Indie- (Jonas lacht los) Rock, so.

J: Dann ginge es aber nur mit nem Kapo[daster]. Dann wäre es aber auch offen, dann wäre es quasi ein G-Akkord.

O: Vielleicht ist das gar nicht so schlecht?

J: Joa, das können wir probieren!

265 **O:** Vielleicht ist es das. Ein bisschen müssen wir auch aufs Klavier gucken, deswegen würde ich da gleich so ein bisschen [rum]spielen, aber mach mal! [...] (zu mir) Die Gitarre ist halt die, die kann die Weite erzeugen. Mehr als alle anderen. Eine krass links, eine krass rechts, aber die soll sich gar nicht so in den Vordergrund spielen, die soll eben nur präsent sein und warm sein.

270 **R:** Und stimmen. (lache los)

O: Und stimmen! [...]

R: Witzigerweise hatte ich so ein bisschen das „Noise“-Gefühl jetzt erst am Anfang vom zweiten Chord. Sonst hatte ich das ja so beim zweiten Drittel vom zweiten Chord und jetzt war es am Anfang und dann wird es besser. Also irgendwie scheinen wir uns da auf dem richtigen Weg zu befinden.
275

O: (über Talkback zu Jonas) Übst du gerade? Dann würde ich ein bisschen mischen! [...]

Oliver und ich vergleichen die ausgedünnten Klavierspuren und alten Spuren mit der neuen Gitarrentestspur bezüglich der Voicings. Verschiedene Varianten werden von Jonas anschließend eingespielt und wir entscheiden uns zunächst für die ausgedünnte Klavierspur ohne Basstöne. Drei Varianten existieren in tiefer, mittlerer und hoher Lage für die Gitarren, von denen ursprünglich die tiefere angedacht war, Jonas findet nach einigem Herumprobieren die höhere jedoch spannender. Vom Sound stimmt Oliver ihm zu, aber im Mix erzeuge die tiefere Gitarre für ihn mehr Druck, die Power-Chord-Variante vom vormaligen Termin wird aber von allen als deutlich schwächer verworfen. Die so entstehende Soundveränderung muss an diesem Termin von Oliver, Jonas und mir als passend befunden werden, ohne dass die vier rest-

lichen Bandmitglieder mitentscheiden können, was Jonas und ich in Hinblick auf die Bandfinanzen zu legitimieren versuchen. Jene Modifikation ändert für Oliver den Charakter des Mixes, der ihm nun „kühler“ erscheine, aber er würde versuchen, etwas mehr „Wärme“ in den Gitarren-Spuren zu erzeugen. Zu diesem Zeitpunkt ist Oliver optimistisch: „Also bei mir stellt sich jetzt ein absolut wohliges Gefühl auf, äh, ein!“ – natürlich begleitet von den obligatorischen Witzen zum „Aufstellen“ von Gefühlen. Etwas später habe ich aber immer noch Schwierigkeiten mit einigen Passagen:

R: Ich glaub‘, wir müssten beim Klavier trotzdem einen Ton rausnehmen bei der Hook am Anfang. (**O:** Ja.) Das war schon ne gute Sache, dass ich das rausgenommen hab‘ am Anfang. Weil da reibt es sich immer noch. [...]

280 **O:** Reibt sich für mich immer noch tierisch gerade, weil auch die Sounds alle gerade nicht stimmen. [...] (zu Jonas im Aufnahmerraum) Die zusätzliche Gitarre, ist die von dir? (**J:** Ja.) Machen wir die nochmal?

J: Also für mich hat die jetzt eigentlich funktioniert, ich find‘ die nicht schlecht. Auch so vom Sound.

285 **O:** Vom Sound finde ich sie gerade n Tickchen dumpf.

J: Ja, jetzt so im Vergleich mit dem Mesa –

O: Ja, es ist gerade im Direktvergleich eine andere Welt und jetzt haben wir gerade alles stehen, [...] ich würde dann re-ampen.

J: Ach so, ihr wollt das re-ampen! [...]

290 **R:** Ja, keine Angst, du musst das alles nicht nochmal einspielen! (lache) [...] Kann ich nur Hook und Klavier mal hören? (**M:** Da ist doch wieder irgendwas, ich weiß nicht, irgendein Ton. Kann das sein, dass die Lead-Gitarre nicht richtig gestimmt ist oder so?

O: Die wird doch eh nochmal neu eingespielt. Ich bin mir ziemlich sicher, dass es die ist.

R: Nee, ich will einfach nur antizipieren dieses Mal, dass, wenn wir irgendwie feststellen, 295 dass jetzt doch nochmal jetzt hier irgendwas ist, dass wir nicht nachher, wenn die sauber eingespielt ist, das später immer noch haben. Dass wir klar identifizieren können, dass es offensichtlich die Hook ist, die da das Problem ist. Deswegen würde ich mir als nächstes nochmal das Klavier anhören mit dem zusammen.

O: Also für mich ist es definitiv die Hook (lässt nur die Hook laufen). Die gefällt mir überhaupt nicht. 300

R: Der erste [hohe Ton] ist ein bisschen flat, kann das sein?

O: Ja! (singen beide die Phrase) Der stimmt überhaupt nicht! Das wird dann in der zweiten nochmal deutlich schlimmer. Das ist definitiv –

R: Ich will einfach vermeiden (lache), dass wir nochmal genau das Gleiche machen wie letz-
305 tes Mal: „Irgendwie geht das nicht?!“

O: (macht Rhythmusgitarre und Klavier an) Das ist es jetzt. Da dürfen wir überhaupt kein schlechtes Gefühl haben.

R: Nö, haben wir nicht. (Jonas nickt) [...]

Zwischenzeitlich muss Arvin bei den Aufnahmen eine Saite der E-Gitarre mit seinem Zeigefinger abdämpfen, da Jonas diese sonst immer unfreiwillig anschlägt und somit Fehltöne erzeugt. Aus der Regie ist das Bild recht amüsant, weil ein wild spielender Gitarrist mit langen Haaren nun neben sich einen Teenager hat, der irgendwie versucht, eine Saite abzudämpfen, ohne dabei das Instrumentalspiel zu stören. Zudem muss Jonas regelmäßig und recht häufig seine Gitarre stimmen, oft auf Wunsch von mir und Oliver, da sein Instrument, eine Music Man, durch die Form der Saitenhalterungen dazu tendiert, sich schneller als andere Gitarren zu verstimmen. Im nun erreichten finalen Refrain sind zwei Kicks eingestreut, welche auf Wunsch des Schlagzeugers und Bassisten implementiert wurden und von allen Instrumenten unsisono gespielt werden sollen.

O: (nach einem Durchlauf mit Kicks) Ach so, hatte ich dir (guckt mich an) schon erzählt, aber
310 da hatte ich tatsächlich die Frage, ob wir uns den auf der Gitarre einfach klemmen können.
[...]

O: Also meine Begründung dafür ist ganz einfach, das ist für mich zu sehr „Classic Rock“.

(**J:** Ja.) Das möchte ich bei [euch] nicht hören.

J: Dann zieh‘ ich lieber durch. [...]

315 **R:** Jetzt gibt es erste Befindlichkeiten hier, merkste? So erste Producer-Attitüden: „So was möchte ich bei euch nicht hören!“ (Gelächter)

O: (beschwichtigend) Na, ich hör’s einfach, das ist für mich nicht euer Sound, sozusagen. Ganz einfach das.

R: Das ist die gleiche Aussage, nur anders formuliert! (alle lachen los).

320 **O:** Ja, das weiß ich ja! Das war ja auch der Versuch des Ganzen! Ich hoffte nur (lacht), es mit etwas weniger... Attitüde [zu formulieren]!

Nach der Mittagspause – Currywurst im Café, Pommes frites für den Vegetarier Jonas und Slalom mit Kinderhorden – hören wir das bisher eingespielte Material durch und sind soweit zufrieden. Nach einigen Testaufnahmen und dem Layern hoher Gitarren mischt Oliver teilweise eine Skizze, wie der Song nun klingen könnte.

O: Ich find's nicht schlecht. Ich find's eigentlich cool!

R: Also ich find's – in den ersten drei Chords ist es mir zu sehr in die Richtung, die wir bei den alten Aufnahmen schon hatten. Das wird dann so noisy irgendwie gerade.

325 **O:** Ähhhh, ich würd's tatsächlich noch ein bisschen übertreiben und einfach nicht so laut machen!

R: Mhhh, okay! (M)

O: Also was es gut macht, die ganze (hohe Gitarren-) Spur ist, [...] die schafft mehr Breite!

R: Grundsätzlich verstehe ich das schon, ich hab' nur ein bisschen Sorge, dass es gerade so
330 ein bisschen in diese –

O: Jaja, die Sorge hab' ich auch und bin noch am Überlegen, [...] ob das überhaupt ein Problem wird oder ob das nur ne Frage der richtigen Mischungsverhältnisse ist. [...] Also wir haben es vorhin so abgehört und so ist es way too much! (M, Klavier, Gitarren, alles sehr laut, Soundwand, aber klingt an einigen Stellen wieder zu dissonant) Aber wenn ich jetzt hier run-
335 tergehe (Arvin kommt mit Kaffee für alle in die Regie, was sofort für gute Laune im Studio sorgt) und dann später – (Oliver lässt den Satz unvollendet und bastelt an Spuren herum)

J: Demnächst dann: 20 Rhythmusspuren!

R: Ja. Aber wehe, wenn der Pianist so was machen will: „Ich würde gerne mein Klavier trippeln!“ – „Äh, nee?!“

340 **O:** Haben wir auch schon gemacht! (ich gucke irritiert, Jonas lacht los)

R: Wo denn überhaupt?!

O: Gedoppelt auf jeden Fall!

R: Na, nicht wirklich gedoppelt (**O:** Na nicht komplett, aber –), vielleicht zwei Klavierspuren, das ist ja was anderes.

345 **O:** Nee, wieso?

R: Bei mir ist dann ja meistens ne Melodie, die dann hinzukommt.

O: Nee, nee, wir haben auch schon für Aufnahmen gelayert. Nochmal irgendwie noch ne Oktave draufgespielt, einzelne Töne oder so!

R: Wat???? Da kann ich mich gar nicht dran erinnern! (**O:** Doch, doch, doch!) Das ist aber
350 ungewöhnlich, Oliver, dass ich mich da gar nicht dran erinnern kann, bei welchem Song?

O: Da müsste ich jetzt selber nochmal gucken, kann sein bei [Songname] oder irgendwie so was, bei diesen Aufnahmen.

R: Okay, okay, okay, okay, alles klar! Also so Dinge, die vor fünf Jahren passiert sind, das kann durchaus sein!

355 **O:** Ja, zu Zeiten, wo du auch wirklich noch eingespielt hast für mich!

R: (lache los) Höre ich da gerade ne Beschwerde oder was?! Ich find‘ das gerade sehr chillig hier!

O: Ja (beide lachen)! (Oliver gleicht die Phasen der Dopplungen aus, bereitet einen A/B-Vergleich vor) So, einfach mal kurz hier [am Pult] hinsetzen, so etwas könnte ich mir in etwa
360 vorstellen. Also ich hab’ sie [die hohen Gitarren] erst aus und nehme sie dann im zweiten Durchlauf rein. (Jonas und ich sitzen am Pult im sweet-spot der Boxen, Oliver schaltet während der Durchläufe Gitarren aus und an, ich gucke ratlos zu Oliver) Nicht so zu hören? (**R:** Nee.) Okay. Also für mich macht sich da n bisschen was!

R: Ist für mich schwer gerade. Normalerweise sind unsere Gitarren immer tief und heavy,
365 jetzt ist alles sehr hoch und (**J:** Subtil.) die sind jetzt sehr hochfrequent, sehr positiv. Aber der Song wird gerade sehr locker-flockig so, was gar nicht so verkehrt ist, glaub‘ ich.

O: Also für mich gewinnt der, gerade durch die neuen Sounds, die wir heute gemacht haben, vor allem im Refrain. Dadurch, dass der diesen Hard-Rock-Style so ein bisschen verliert, fängt der an, für mich interessant zu werden, tatsächlich gerade.

370 **R:** Na müssen wir mal gucken, [unser Sänger] besingt da ja die wichtigen Dinge des Lebens... Ja, aber es ist okay. Ich mein‘ – (**O:** Naja, er wird ja nicht ganz –) Moment, Moment, Moment! Es ist näher an der Demo dran und das ist eigentlich gut. Das Klavier ist jetzt prä-senter, es ist nicht mehr so heavy, weil es in der Demo nie so heavy war. Deswegen müsste es eigentlich gehen. [...]

375 **O:** Also ich meine, hör‘ dir die [Gitarre] mal mit Effekt an. [...] Ich kann die Spur super nutzen, um ein unglaubliches Stereobild zu machen, was eigentlich weit über die Boxen hinaus-reicht und man weiß ehrlich gesagt nicht, wo das eigentlich herkommt, weil das eine Gitarre ist, die man eigentlich gar nicht wahrnimmt, weil die so weit im Hintergrund ist. (zu Jonas) Die macht’s n Tickchen softer noch, dadurch, dass die jetzt so clean ist. [...]

380 **R:** Also, das verändert sich ja schon ganz schön krass, ne? Wir haben noch diesen fiesen Noi-se-Part mit dem Fuzz-Klavier-Solo, also wir müssen noch ein bisschen zurück wieder. [...] Weißt du, was ich meine? [...] Das könnte jetzt auch so ein Sommersong sein oder so, weiß-te?

O: Nee, da sind wir noch nicht. Aber das wäre jetzt tatsächlich mein nächster Schritt. Also
 385 [...] erstens haben wir ja nicht die Gitarre da, die wir gerade gehört haben, wir haben ja eigentlich die hier (macht ältere Aufnahme an). Das ist ja schon nochmal ein bisschen was anderes. (M) Also Druck haben wir nicht rausgenommen.

R: Jaja, das ist auch in Ordnung, ich denke nur gerade an den Interlude-Part, wo es ja doch ein bisschen fieser zur Sache geht.

390 **O:** Naja, aber da kommt das ins Spiel, was ich jetzt gerne machen würde. Also erstens müssen wir das ja auf die anderen Refrains noch mit raufspielen. Und den Eb[-Akkord], den wir da vorhin haben, da hauen wir noch einen bösen drunter.

J: Da nehmen wir den Engl.

O: Das machen wir dann schön mit dem Engl, der macht dann „Bwrooooooooooh!“, dass es
 395 schön röhrt. Und das wird dann eben so subtil mit reingemischt.

R: (lache los) „Hörst du das subtile ‚Bwrooooooooooh?!‘“

O: Ja, aber das bringt's!

R: (lache) Ja, ich glaub' dir dis! [...]

Oliver fragt nach der Zeitbegrenzung von unserer Seite an diesem Samstag, Jonas und ich sind bis abends verfügbar, und er stellt fest, dass es enorm helfe, mehr Zeit zu haben, als ursprünglich geplant. Die hohen Layer-Gitarren werden in allen anderen Refrains eingespielt, Signale für das am darauffolgenden Tag ohne mich stattfindende Re-Amping gesucht, Laustärkeautomationen geschrieben etc. Nach sechs bis sieben Stunden kommt Max dazu, um die problematische Hook des Songs zu korrigieren. Fast alle Signale der Session werden über den Mesa Boogie Mark V abgenommen. Max hatte vor der Session noch erzählt, dass das Einspielen kein Problem sein werde und er könne, wenn er für die Back-Vocals ohnehin ins Studio komme, noch schnell vorher die Hook neu aufnehmen. Einige Versuche später werden die Details dann doch komplizierter:

400 **R:** (am Pult stehend) Max? Ich glaub, du musst im zweiten Chord, wenn alle anfangen, kannst du mal das Ab und das Bb nicht durchklingen lassen, sondern weglassen? Geht das?

M: Im zweiten Chord?

R: Ja. Beim B(-Dur) dann. Oder Cb. (Max spielt an) Ja. Einfach nur mal damit ich orten kann, warum das so ist, weil es ist jetzt viel, viel besser als bei den anderen Sachen – (M: Wie bitte,
 405 es ist viel besser?) Also es ist generell viel besser vom Klangbild jetzt, als die ursprünglichen Aufnahmen, aber dieses Problem, dass es für mich da wieder sehr noisig so bisschen wird,

weil bestimmte Schwingungen sich einfach ganz stark miteinander reiben, bestimmte Töne, das tritt jetzt wieder auf. Und ich habe die Vermutung, dass es an diesem Ab und dem Bb liegt, was man halt gerne liegen lässt, weil es schöner klingt, aber nicht im Kontext! Kannst du mir folgen? (**M:** Ja.) Ich würde es einfach gerne mal ausprobieren, einfach mal gerne hören, ob sich das dann für mich verbessert, oder ob es halt eben –

M: Ich biete dir mal verschiedene Sachen an.

R: Okay. (zu Oliver) Dann lass ich einfach laufen hier oder was?

O: Wenn du so Chef-mäßig stehst, dann musste da noch das Talk-Back abschalten. Ein roter [Knopf] (ich suche auf dem Pult), ja... der nächste und nach oben. Ja. Und „Play“. (**M**)

R: Okay. Der hier? (**O:** Der dadrüber.) (nächster Take mit den gewünschten Modifikationen wird von Max gespielt) Was sagst du? (zu Oliver)

O: Es ist natürlich sofort erst mal deutlich aufgeräumter, aber es ist musikalisch komplett anders. Nicht die richtige Richtung eigentlich. Also es ist nimmt dem, ähm, Refrain diese Weite raus.

R: Ich räume mal den Chefsessel. Kannst du für mich nochmal Klavier und Jonas' Gitarre zusammen abfeuern, bitte?

O: Mhmh! (Oliver geht ans Pult, stellt alle relevante Spuren an)

R: Also... ja. (**M**) Ich schnell' das gerade irgendwie nicht. Es fängt jetzt trotzdem gerade wieder an, aufzutreten. Ihr könnt mir gerne sagen, dass ich der Einzige bin, der das hört, dann ist es halt okay.

O: Ähhhhm, ich würde... ich bin noch nicht ganz sicher. [...] Es macht's auf jeden Fall ziemlich dicht. [...] Und ja, es ist deutlich besser. Das liegt ganz stark am Sound, das liegt daran, dass wir nicht mehr komprimieren, das liegt daran, dass wir nicht so stark verzerren. Äh, vielleicht müssen wir noch ein Tickchen zurückgehen [...], was aber eigentlich gerade so ein bisschen das Problem ist, dass wir die Bässe ja weiterhin komprimieren werden, immer als erstes die Bassfrequenzen ziehen und damit forcieren wir das Ganze, wir müssten eigentlich immer zuerst die oberen Saiten forcieren, statt die [unteren]. Ist eigentlich ne Frage der Lautstärke... Glaube ich. War ja auch immer sofort besser, wenn ich sofort mal beim [Material des ehemaligen Bandgitarristen] die unteren Frequenzen da –

R: Die unteren Basstöne kommen von mir ja sowieso noch dazu, ne? Also das ist ja nun nicht das Problem. Also mir ist es lieber, wenn es ein aufgeräumteres Klangbild hat, anstatt es hat Eier und ist dafür immer ganz hart an der Grenze zur Dissonanz im negativen Sinne. Ich hab's jetzt nur wieder bei dem zweiten [Akkord], also der Rest ist jetzt cool so, aber bei dem zwei-

440 ten hab‘ ich wieder das Gefühl, dass es für einen Augenblick einfach so klingt als ob es falsch ist.

O: Ich hab‘ jetzt eher nur auf den Sound gehört, da müssen wir jetzt wirklich, also ich –

M: (aus dem Recording-Raum) Roland? Kann ich dir noch eine dritte Variante anbieten?

R: Ja, sicher, klar! (Max spielt eine weitere Variante ein, bei der er einen der fraglichen Töne
445 abdämpft, die etwas hilft, das eigentliche Problem zu lösen)

M: Das liegt sehr schön auf der Gitarre, ich finde, das verändert das Grundriff kaum im Charakter, aber das macht natürlich eine schwebende Resonanz weg.

O: Jaja, auf jeden Fall. Und das gibt mir natürlich später die Möglichkeit, das mit einem schönen Hall oder so wieder nachzubasteln. Dann wird’s aber nicht so dicht. [...]

Max spielt noch eine weitere Variante an, die aber nicht so richtig hilft, Oliver und ich dünnen die Klavierspur immer weiter aus. Nach mehreren, wenig erfolgreichen Versuchen schlage ich vor, das Klavier komplett aus dem Refrain zu entfernen.

450 **O:** Also, du willst lieber das Klavier rausnehmen und dafür die offene [Gitarre] haben?

R: Also das Ding ist einfach, dass die Gitarren von Jonas, selbst wenn die jetzt stimmen, und das Klavier zusammen so einen engen Rahmen abbilden, dass wenn du da ein „F“ reinsemmelst, was ja in der Hook drin ist, das klingt für mich einfach problematisch. D.h., du musst einen rausnehmen und das ist das Klavier, weil es am wenigsten macht. Ich kann das Voicing
455 da im Nachhinein nochmal anpassen. Also ob ich da jetzt mache „dundundundundundun!“ oder ne Septe spiele, ist mir so scheißegal! Und da ist es ja auch nicht mehr wichtig. Wichtig ist ja, dass es „dangdangdangdang!“ macht. Und da kann ich ja ein anderes Voicing nehmen so. Und das fühlt sich jetzt für mich besser an. Also es ist immer noch dieser etwas sperrige Akkord da, aber der stört mich nicht mehr so, ich hab’ nicht mehr den Eindruck so:
460 „Oahhhhh?!“ Das ist für mich jetzt besser so. Also, das ist jetzt für mich das Problem, was wir jetzt gelöst haben. Ob Max jetzt das eine Ding abdämpft oder nicht, da hab‘ ich gar nicht drauf geachtet, ich hab‘ nur so auf den Höreindruck geachtet, ob das jetzt für mich subjektiv falsch klingt. Und das tut’s nicht mehr. Und jetzt kannst mich zu anderen Dingen befragen.

O: Naja, es klingt schon nochmal n bisschen weiter, ein bisschen offener, wenn er das natür-
465 lich offen klingen lässt, äh, es klingt aufgeräumter, wenn er den Ton abdämpft. [...]

R: Na in dem Song ist, glaube ich, aufgeräumt ne gute Idee, ne?

O: Deswegen habe ich ne kleine Latenz, äh, Tendenz (**R:** Latenz!; lache), Latenz zu –

R: Also Oliver hat die Latenz zur abgedämpften Variante! (alle lachen leise)

O: Aber es ist schon ein Eingriff ins Klangbild! [...] Lass‘ uns die komplett abgedämpfte Variante machen. Außer im Intro.

Einige spielerische Probleme mit der Hook und unterhaltsame Lösungsversuche – Jonas versucht ähnlich wie zuvor Arvin bei ihm, neben Max stehend die fragliche Saite, die ständig mitschwingt, zu dämpfen – später, ist es dann doch die offen klingende Hook, für die sich entschieden wird. Max wiederum konstatiert, dass er solche extremen Probleme noch nicht erlebt habe und es sich um eine spezifische Schwierigkeit dieser Hook handle. Oliver geht in den Aufnahmerraum und lässt sich nochmal genau erklären, wo das Problem liegt, nach der Entscheidung für die offene und spielerisch wesentlich einfachere Hook wird diese aufgenommen und wir kommen gut voran, bis Oliver sich nach einigen Takes zu mir umdreht.

O: Ich traue mich kaum, das zu sagen, aber ich habe es gerade eben schon wieder gehört, ne? [...] Oder irre ich mich? [...] Ich hab‘ das Gefühl, dass die hohen Töne, die da oben stehen, dass die nach einer Weile wieder n bisschen tiefer werden. [...]

475 **R:** Aber sonst habt ihr mit dem zweiten Akkord keine Probleme, ne? Das ist ja sehr schön.

O: Bist du inzwischen zufriedengestellt? Kannst du damit leben jetze?

R: [...] Muss ich ja wohl. Wir haben jetzt nochmal alles versucht, jetzt ist es halt so.

O: (M) Will dein Klavier mit drin haben. (M) Also ich hab‘ jetzt auf jeden Fall erst mal deutlich weniger Probleme mit der Spur als mit der Original-Spur. Das mit dem Voicing haben wir probiert, da kriegen wir jetzt sonst nichts anderes hin, was die Gitarren angeht. Ich find’s halt tatsächlich weiterhin recht voll, wenn ich mir jetzt vorstelle, dass da noch ne Gitarre obendrauf komm[en soll], ist mir das eigentlich schon fast zu viel.

R: Das hängt aber damit zusammen, dass in der Demo es viel leerer wirkte. Die Gitarren machen viel, viel mehr Alarm [hier], ich glaub‘, die kannst du ganz weit rechts oder links „pling“ machen lassen. [...]

In der Gewissheit bzw. Hoffnung, alle für uns verfügbaren Optionen ausgeschöpft und somit alle Probleme im Song behoben zu haben, gehen wir die letzte Aufgabe des Tages an: Max‘ Back-Vocals. Er ist gerade einmal zwanzig Minuten in der durch die rollbaren Wände gebauten, provisorischen Gesangskabine verschwunden und wir wollen nach einigen Probetakes mit den Aufnahmen beginnen, als die Tür zur Regie geöffnet wird. Der Wachmann des Komplexes fragt uns barsch, warum wir noch im Gebäude wären. Oliver ist von der Frage und dem Ton des Mannes deutlich überrascht und wir werden über die neuen Schließzeiten des

Hauses am Wochenende, ab 20 Uhr, in Kenntnis gesetzt. Da Oliver die Aufnahmen notgedrungen und mit deutlicher Verärgerung abbricht, muss Max am nächsten Tag noch einmal ins Studio kommen. Während des gemeinsamen Teils der Heimfahrt unterhalten Max, Arvin und ich uns über die bisherigen Termine und kommen auch auf die verworfenen unisono-Kicks am Ende von „Bird“ zu sprechen. Max gibt sich überrascht von dieser Entscheidung, denn er habe gar nicht gewusst, dass Oliver unsere Band „richtig produziert“.

Die Nachbereitung bringt die Gewissheit mit sich, die Dissonanz-Probleme zwischen den Instrumenten weitgehend gelöst zu haben. Allerdings ruft mich Oliver an einem der Mix-Tage, die er wegen Termin- und Zeitproblemen ohne mich bestreitet, an und teilt mir mit, dass die Klavierspür trotz mehrfacher Modifikation im Refrain einfach nicht gut unterzubringen sei. Daraufhin gebe ich ihm freie Hand und jene Klavieridee, aus welcher „Bird“ einst entstand, ist am Ende der Produktion gar nicht mehr im Song enthalten. Ein weiteres Resultat der Session ist der Umstieg Jonas‘ von seinen beiden Vox-Amps zu seinem Engl-Stack in Live-Situationen, weil letztgenannter besser zum Sound der Band passe. Max‘ Back-Vocals schafften es nur hintergründig und zusammen mit zusätzlichen Vocals von Produzent Oliver sowie dem Sänger der Band in den finalen Mix.

6.4.2 Mastersession im Studio TL – „Heute muss ich auch mal so Sachen hinnehmen“

Einige Monate später befinden sich Oliver und ich auf dem Weg ins Studio TL. Der Studiobesitzer Yves hatte sich auf eine Anfrage meinerseits bereiterklärt, die sechs Tracks der EP zu einem sehr guten Preis zu mastern. Ein erstes Probefile eines Songs war bei der Band auf allgemeine Zustimmung gestoßen und Oliver hatte Interesse daran bekundet, beim Master-Prozess in einem anderen Studio anwesend zu sein, wogegen Yves keine Einwände hat. Der Sommeranfang rückt näher und die Reise zum Studio durch Berlin gestaltet sich somit deutlich angenehmer als bei den winterlichen Sessions zuvor. Wir müssen kurz warten, denn Yves ist bei unserer Ankunft gerade noch mit seinem zweiten Frühstück beschäftigt. Anders als bei meinen letzten Besuchen wurde im Eingangsbereich aber ein Strandkorb aufgestellt, in dem es sich derweil aushalten lässt. In seinem kleinen Studio angekommen, nutze ich die Gunst der Stunde und platziere mich auf dem sonst für die Künstler reservierten Stuhl, während Oliver meine eigentliche Position auf einer Sitzgelegenheit unterhalb des Fensters einnimmt. Ich erkundige mich nach Neuigkeiten von Tills Band und nachdem Yves einige unterhaltsame Details seiner diesbezüglichen letzten Erfahrungen zum Besten gegeben hat, wenden wir uns den zu bearbeitenden Tracks zu.

Y: Ja, die Sachen klingen sehr schön, wo habt ihr die denn eigentlich aufgenommen? [...]

O: Im Studio [P], da haben wir einen 70m²-Aufnahmerraum, da ist eigentlich alles aufgenommen worden und dann halt gemischt. [...]

490 **Y:** Über was habt ihr aufgenommen?

O: Wir haben da ein Pro Tools-System.

Y: Das neue, das HD-System?

O: Ja, ist ein HD-System mit 24 Kanälen, also ein Wandler ist der neue HDX-Wandler und dann haben wir noch zwei von den alten Accel-Systemen, die wir einfach nutzen, um auf 24
495 Kanäle hochzukommen und dann bringe ich mir meistens noch mein Fireface mit, damit ich dann mixen kann auf der Konsole mit 32 Kanälen.

Y: Und welche Konsole denn? Also intern dann die, oder –

O: Nee, ich mische so hybrid sozusagen, also ich nutze viele Plug-ins aus dem Pro Tools, also gerade was EQ angeht und Kompression. Aber, äh, summieren und Verhältnisse mach‘ ich
500 dann möglichst auf der Konsole und da haben wir das Soundcraft aus den 90ern, so ne DC-2020.

R: Die manchmal brummt.

O: Genau einmal jetzt, das war strange...

R: Bekomm ich so einen panischen Anruf: „Du, ich weiß nicht, ob wir den Termin halten
505 können, das Pult brummt!“, ähhhhhhh!?

O: Vor zwei Wochen!

Y: Das haben ältere Pulte so manchmal an sich!

O: Und dann hat’s am nächsten Tag einfach aufgehört! [...]

Y: So, die Sachen klingen doch toll, ich hab‘ die schon mal, ich hab‘ einmal schon das digita-
510 le Mastering angelegt, das klingt eigentlich schon total gut, aber jetzt wolltet ihr ja auch gerne dabei sein, deshalb mach‘ ich also den umständlichen Weg nochmal und, äh, gehe nochmal analog halt. Also durch dieses Teil da durch (zeigt auf sein Mischpult an der Wand), mach ich das gleich in 24bit 44 kHz, damit es dann in der Rate ist, in der es dann sein wird. [...] Das ist ein ziemlich geiles Teil, dieser rote EQ, den hab‘ ich mal (**O:** Kann ich mal kurz gucken?) –
515 ja, klar (Oliver steht auf und kommt zum Arbeitsplatz nach vorne, betrachtet das rote Gerät) – das ist von diesem Typen von, ähm, Joemeek (**O:** Ahhhhhh!) gebaut, das klingt ziemlich geil, den durfte er aber nicht mehr bauen, da hat er nur n paar Dinger von hergestellt und weil der noch Teile von Joemeek verwendet hat. Und die Firma hat er ja verkauft. Insofern hab‘ ich eines der letzten Teile bekommen, die man hier noch kriegen konnte, das haben wir dann hier
520 getestet so; also da hab‘ ich dann Solid-State-Kompressoren gehabt und so, von Tube-Tech

den großen Achtkanalkompressor und so was alle. Und ich fand den, der klang halt total geil. Das ist total simpel, der hat so Features, da kannst du hin- und herstellen [...], ich benutze immer die normale [Einstellung] von dem. Und was halt super handy ist, der ist halt super einfach zu bedienen, ne? Und klingt, find' ich, der gibt einfach so einen richtigen analogen
 525 Sound rein, was einfach total gut klingt. Und, ähm, hat, was ich total super finde, halt so ein Stereobild, was du verändern kannst. Das funktioniert halt wesentlich besser als diese ganzen Teile im Computer, die funktionieren alle irgendwie, also da hast du denn Phasenschweereien, also sonst ganz merkwürdige Sachen halt. Und hier kannst du es wirklich einfach rein- und rausregeln. D.h., du kannst also, wenn es zu viel Stereo ist, kannst du es rausregeln mal,
 530 [...] wenn du mal bisschen mehr machen willst und so, kannst du immer so hin und her switchen und mal gucken, was eigentlich vom Stereobild so besser klingt. (nimmt sich seine – wie immer – gefährlich auf seinem Amp in der Nähe seines Ellenbogens positionierte Kaffeetasse und rührt um) Und dann gehe ich rein und mache eigentlich ganz simpel: Ich arbeite mit dem internen Kompressor ganz gerne von Logic. (O: Tatsächlich!?) Ja, ich hab' tausend andere
 535 Sachen und Kompressoren (Oliver lacht leise) und den nehme ich wirklich einfach, also, als kleinen Zusatz, den nehm' ich nur ganz, ganz wenig rein. Weil den find' ich einfach total cool. Ich hab' da irgendwie tausend andere Kompressoren, viel zu kompliziert, klingen viel zu gut eigentlich; also sagen wir mal „zu gut“, viel zu digital, so total fein eigentlich. Ich hab' diese, von Sonnox diese ganzen Sachen und sonst was alles. (O: Jaja.) Und da benutz' ich
 540 eigentlich nur den EQ von Sonnox, da kann man alles ganz fein regeln, mach' mit dem Kompressor und eigentlich mit dem Inflator, den kennst du sicher auch –

O: Der ist schön, ja. Unglaublich subtil (Y: Genau!), aber das kann man sehr gut nutzen. Das stimmt.

Y: Mit diesen drei Sachen. Mit diesen Sachen zusammen mach' ich eigentlich das Mastering,
 545 [...] Also manchmal benutz' ich noch, wenn's jetzt, sagen wir mal, ne total digitale Produktion ist, also gar nichts analoges, dann jage ich die Sachen noch über so nen Vorverstärker mit Tubes drinne halt [...], aber bei euren Sachen brauchen wir das nicht.

O: Ah ja, ich hatte eigentlich noch überlegt bzw. auch probiert, das Ganze nicht wieder direkt über das Interface aufzunehmen, sondern das über eine Bandmaschine aufzunehmen, das
 550 klang eigentlich sehr geil, aber da hat mir dann ein Kanal gebrummt und dann musste ich einfach sagen: „Nee, das geht nicht.“ Das hatte nochmal einen sehr schönen touch, vielleicht bisschen old-school für die Band (Y: Jaja.), aber eigentlich hat das so Spaß gemacht [...]

Y: Ja, ja, klar! Kann man machen. Aber wie gesagt, hier hab' ich eigentlich festgestellt, dass die Sachen dann am Coolsten kommen, wenn ich das Ding (zeigt auf den auf dem Bildschirm

555 zu sehenden internen Logic-Kompressor) anmache und dann halt – wie gesagt, manchmal nehme ich dann auch nicht den internen Kompressor von Logic, manchmal nehme ich auch was anderes, aber bei den meisten Sachen klingt der einfach total cool. Ich benutz‘ den einfach nur so, dass der n ganz bisschen reinmacht, so ein Schniepelchen. (**O:** Mhmh.) Also da kann man natürlich, ich hab‘ ja auch oft im Dings gemastert, im, äh, Skalix? (**R:** Calyx.) Ca-
 560 lyx, genau. Die haben ja so wahnsinnige, total irre Anlagen... da kostet ein Boxenkabel oder zwei Boxenkabel, ich glaub zweimal sechs Meter kosten 15.000 Euro. Also, du denkst so: „Aha, okay, alles klar! Juchu!“ (**O:** Warum?; ungläubiges Lachen) Und dann mischt er über Genelec-Boxen, wo ich so denke: „Uh, äh, okay, Genelec?“, also ich komm‘ mit denen überhaupt nicht klar (**O:** Ich auch nicht.; lacht). Also dann haben die auch die Stromverteilung
 565 [...] so wie Kreuze übereinander, damit überhaupt keine Brummschleifen oder sonst irgendwas stattfinden können. Dann haben die super Geräte halt, von Weiss⁸⁴⁵ [...], mega-EQs und sonstwas alles, die geilsten Teile und dann geht der da auch ran, der [Name des Engineers] kennt sich auch echt gut aus und macht da und mit dem Weiss-System analysiert und macht und tut. Und dann nochmal digital über so nen Windows-System irgendwie gejagt und im
 570 Endeffekt hab‘ ich dann auch mal selber gemastert und dachte auch so (beginnt zu lachen): „Das klingt ja eigentlich ziemlich genauso, wie der gemastert hat!“ Die sind schon toll, ne? Die haben schon wirklich ne tolle Sache, aber es ist... ja, muss man immer gucken halt, wie man so rangeht, ne? Also ich versuch‘, also ich hab‘ da zwei Sachen gemacht und bin eigentlich fast da rangekommen halt, ne? Also „fast“ heißt, eigentlich war es ne Geschmackssache.
 575 Also man merkt das z.B wenn man das so ein bisschen so von diesen, ich hab‘ vergessen, wie die heißen, da gibt es auch so nen EQ, der hat so ganz bestimmte Höhen, der klingt noch ganz toll halt. (**O:** Mhhh, ja ja.) Aber dis ist alles so...

R: Mit welcher DAW mastern die da, weißt du das?

Y: Über irgendein Windows-Teil, ich hab‘ das wieder vergessen. Das läuft auf Apple nicht,
 580 das ist irgend so’n Teil... Er meint auch, er geht auch raus, wenn er irgendwie n Konzert hört, was auf Ableton ist, kann er sich nicht anhören, muss er sofort den Saal verlassen. Also, wenn da irgend’n DJ oder irgendwelche Leute mit Ableton auf der Bühne was machen, das kann er nicht ertragen, weil das so schlecht klingt (lacht los).

R: Kannst du, weil mich das interessiert, kurz ein[e Rekapitulation] geben, wie das mit Han-
 585 nes [und seiner Band SY] gelaufen ist, also du hattest ja schon geschrieben, dass das gut gelaufen ist...

⁸⁴⁵ Weiss.

Y: Ja, ist irgendwie gut gelaufen. Also der Chef von [einer großen Plattenfirma] war dabei, was ja jetzt nicht so oft ist, weil der Chef von Europa ist und irgendwie, hat sich drei Stunden Zeit genommen. Die haben das Konzept verstanden, also dass wir ein Albumkonzept wollen, 590 dann war ein supergeiler A&R dabei, also so ein junger Typ, der war richtig geil. Leider haben wir den Chef-A&R bekommen und wir kommen leider nicht um den herum. Das ist halt so'n Idiot halt, das ist so ein richtiger Musikscheim-Industrie-Typ, wo du so denkst: „Oh Gott, ey!“ Also der wirklich nur so redet: „Ja, also in dem Teil müsste man noch ne urban-Hi-Hat nehmen, da müsste man noch so nen urban-Sound irgendwie rein, so urban, ihr wisst 595 schon, was ich meine, sonen urband-Sound, was so urban klingt!“ – „Mhmmh?!“ Dann kommt da irgend n anderer Typ dazu, so n anderer A&R noch und der meinte dann „Ja, der Hi-Hat-Sound ist doch super, man müsste den Wirbel anders machen!“ Also irgendwie, die sind halt richtig verpeilt und der junge Typ, der halt richtig geile Sachen gesagt dazu, nicht so nen Schwachsinn erzählt, also... (adressiert imaginär den Chef-A&R): „Dieser Hi-Hat-Sound 600 bleibt drin, Alter, was willst du eigentlich?“ (lacht los, Oliver und ich lachen mit) Sondern der hat halt irgendwie richtig gute Kommentare gemacht, der hat so gesagt „Ja, wow, könnte man den Teil noch n bisschen funkiger oder irgendwie, ist doch cool, die Strophen sind cool!“, der hat [...], finde ich, sehr tolle Kommentare [abgegeben], aber leider ist der halt der untergeordnete A&R und somit hat der nicht so viel zu sagen wie leider der Chef-A&R und der ist da 605 leider zuständig.

R: Was heißt das jetzt konkret für dich?

Y: Naja, jetzt konkret heißt das erst mal, dass ich die zwei Single-Kandidaten mit Hannes nochmal mache jetzt –

R: Mehr „urban“, „urban“-irgendwas. (grinse)

610 **Y:** (guckt mich an und grinst) Nee. Bestimmt nicht! (alle lachen) Aber wir werden auf jeden Fall da nochmal rangehen. Wir haben die Idee von diesem jungen Typen halt genommen, den einen Song, den wir da haben, noch bisschen mehr funky zu machen. Weil der klingt ziemlich geil eigentlich, da haben wir gesagt: „Ja, okay, dann gehen wir da ran und machen den einfach noch n bisschen mehr so, den Refrain bisschen mehr funky.“ Und den anderen Song werden 615 wir halt noch ein bisschen neu überarbeiten, den hab' ich gar nicht so viel bearbeitet, die andere Single, die sie wollen. Und es ist ja auch leider was Blödes passiert, der Keyboarder von [Hannes' Band] ist gestorben letzte Woche (**R:** (überrascht) Das kann man „blöd“ nennen, ja...), mit dem hatte ich eigentlich noch ganz viel Sachen, die ich machen wollte mit ihm; das ist eigentlich der, der den SY-Sound immer so reinbringt. [...] Der Keyboarder, der seit 20 620 Jahren mitgemacht hat. Das war natürlich so ein Schock. [...] Mit dem wollte ich eigentlich

noch ganz viel machen, halt an den Sachen, also dass immer dieses SY-Feeling reinkommt halt. Das ist jetzt natürlich doof, weil eine Single ist auch von ihm, die muss ich dann jetzt überarbeiten, das ist natürlich immer schon ziemlich blöde daran zu arbeiten, wenn das ganze Material von ihm da ist, die ganzen Keyboardsachen, die er eingespielt hat und da denkt man
 625 immer so: „Oh, okay, wieweit kann man das jetzt verändern?!“ (**R:** Okay...) Naja und deshalb haben wir jetzt ein paar Sachen besprochen, wie wir dann da rangehen. [Gespräch setzt sich noch fort und wechselt dann zu lokalen Neuigkeiten] Sonnabend ist da das Sommerfest im [Lieblingsrestaurant von Yves] –

R: Spielst du da mit Sina?⁸⁴⁶

630 **Y:** Nee. Also mit Sina, da mach‘ ich jetzt – also die treffe ich wahrscheinlich morgen und dann mach‘ ich mit der paar Sachen, aber Till spielt da (**R:** Ahhh!; lache los), dacht‘ ich auch so: „Okay...??!“ [...] Also er kommt halt eigentlich vom Ballermann, weil er eigentlich gar keine Musik machen kann, da meinte ich: „Also Ballerman, Alter, das geht gar nicht!“ Jetzt macht er halt so deutsche Sachen mit zum Teil lustigen Texten, zum Teil aber auch sehr hefti-
 635 ge, traurige Texte auch, wo die Leute dann vor der Bühne stehen und weinen, das hab‘ ich schon zweimal so erlebt, also nicht nur drei, sondern wirklich fünfzig, so. [...] Jetzt hab‘ ich ja n Verleger dafür gefunden. Da hab‘ ich den Thorsten gefunden, den Sänger [von meiner alten Band], der versteht halt die Musik. Und alle anderen Leute, mit denen ich arbeite, die verstehen halt die Musik nicht. Die finden das ganz lustig oder ganz cool, [...] Sina kann ich
 640 sofort anbieten, bin ja mit dem Manager von Seeed befreundet und Peter Fox halt, sofort und der steht auch drauf, da kann ich sofort was machen, aber mit Till, da: „Sorry, lass mich damit in Ruhe!“, da bin ich halt total froh, den Thorsten gefunden zu haben, weil die in der Schlagerbranche, die ganzen Leute [...], die sind alle total link. Ich hab‘ zwei, drei Erfahrungen gesammelt, [mit] diese[n] Typen. Und dann sind die mir so unangenehm vom Typ her, also
 645 Till ist halt so ein Freak und total nett und herzlich. [...] Und der ist halt supernett halt, aber die Leute, die da Interesse gezeigt haben bisher, die kamen an mit Sachen, also geht’s irgendwie noch? Also ganz merkwürdig. Jetzt der Thorsten, den kenne ich ja schon lange von damals und bin ja mit dem befreundet, der wollte das machen, haben wir nen Vertrag gemacht, haben wir uns drauf geeinigt: 70 Prozent lustige Songs, 30 Prozent ernste Songs.

650 **R:** Habt ihr noch irgendwas mit diesem Klavierkrams gemacht?⁸⁴⁷

Y: Nee, das machen wir erst, wenn das wirklich –

⁸⁴⁶ Die verschollen geglaubte Künstlerin vom Ende von 6.1, mit der Yves seit drei Jahren ein Projekt entwickelt und die ihm im Gegenzug öfter als Texterin bei Auftragsarbeiten hilft.

⁸⁴⁷ Ich hatte auf Wunsch von Sänger Till eine Klavierversion mit Streicherarrangement für einen seiner Songs konzipiert und ihm sowie Yves zugesandt.

R: War auch nur so –

Y: Das ist super, ich find's total klasse! [...] Wir suchen jetzt erst mal die Songs aus mit dem Verlag mit Thorsten, dann muss ich die so produzieren, dass wir meinen, dass die so für ihn
655 zusammenpassen alle. Und wenn dann mal n Deal da ist, also für Maxi-Singles gemacht werden (**R:** Dann ruft ihr mich an!), ja dann denk' ich, naja, dann kann man wirklich einfach gucken, ob man nicht wirklich einfach sagt: „Okay, super, da haben wir diese Variante!“ Aber das dauert halt noch ne Weile. [...] Ja, ich denke, da setzt man sich einfach nochmal hin und macht das wirklich ganz in Ruhe, wenn das wirklich alles klar ist, was da läuft, wenn man
660 einen Deal hat und mit wem man einen Deal hat. Und was da alles passiert [...].

R: Welche Single wird SY? Kenn' ich die?

Y: Also die haben verstanden, dass wir ein Albumkonzept wollen. (spielt uns die aktuellen Versionen der beiden Single-Kandidaten vor) Also den mach' ich jetzt gerade. Das hat der eine Gitarrist aus London gespielt, das muss ich nochmal machen. (M, Akustikgitarre, Cello,
665 mittleres Tempo, eingängige Melodie zum Mitsingen)

R: Ja, nachvollziehbar, ich kann schon mitsingen.

Y: Muss halt aufgepimpt werden, dass die halt gut klingt. Und jetzt haben wir hier noch meinem favourite [engl. Ausgesprochen], da hab' ich so ne Idee schon gemacht, der ist bisschen funkiger geworden. [...] Die klingt halt schon so, da wo ich denke: „Aha, da können wir was
670 draus machen.“ Das ist jetzt lange noch nicht fertig. Da haben wir gestern schon viele Verbesserungen gemacht, das ist dieses „funkiger machen“-Teil halt, ne? (M, treibendes Schlagzeug, tiefe Synth-Bässe, rhythmische Funk-Gitarre) Aber die werden halt jetzt richtig neu gemacht, ne?

R: Alles weggeworfen, einfach nochmal von vorne.

675 **Y:** Genauso in der Art. Nicht alles weggeworfen, aber da haben wir schon viele Ideen. [...] Wie gesagt, die digitalen Sachen [für das Mastern] hab' ich schon mal da. Jetzt kommt das mit dem Analog[en], da hab' ich erst mal geguckt, ob sich das überhaupt lohnt, wie das klingt, wenn man da rangeht. Die Kompression, die sieht auch ganz gut aus, dass man schon mal bisschen vorkomprimiert hat, das ist hier das Blaue, ja (zeigt auf verschiedenfarbige Spuren
680 auf dem Bildschirm), das ist die mit dem Analog-Kompressor, da sind überall diese Höhen und Spitzen da, da kann man ganz schön subtil rangehen und gucken, wieviel man überhaupt braucht. Die Idee von dem Ganzen, was ich auch gut finde, wenn man das analog aufnimmt, dass man zum Teil auch mit dem Stereobild arbeitet (macht einen Song an). Das ist jetzt nur das analoge [Mastering], was ich gemacht habe. (schaltet zwischen den verschiedenen Spuren
685 hin und her) Das ist das Original (deutlich weniger Druck, fühlt sich entfernt an), ja? Also

schon bisschen dichter, das Stereobild klingt schon bisschen breiter. Der eine [Song], der [„Sane“] ist ja der, wo das Klavier ganz krass auseinandergeht, damit das nicht so ganz krass unterschiedlich klingt, müssen wir mal gucken, dass das so eine Einheit ist, ne? (M) Klingt auch n bisschen crisper, ne? Also auch die Snare-Drum kommt hier ganz gut [...]. Da denk‘
 690 ich schon, dass es sich lohnt, wenn man das durch das Ding durchjagt, würde ich mal so sagen.

O: Mhmh! (guckt zu mir) Heute muss ich auch mal so Sachen hinnehmen, ich kenne die Abhöre überhaupt nicht (lacht los).

Y: (lacht) Jaja, das ist klar, das sind jetzt halt die Dynaudios halt, ne? (drückt einen Schalter, 695 Klang verändert sich) Das sind jetzt die (M) kleinen [Boxen].

O: Klingt bisschen vertrauter, irgendwie. (M)

Y: Hat schon irgendwie was!

O: Bei der Nummer war mir eigentlich, aber das hat man bei dem Probe-Master, was du gemacht hast, schon ganz gut gehört, also die Bass-Drum, die ist ein bisschen schlabbbrig geworden, dass die einfach wieder n bisschen kompakter wird und damit durchsetzungsfähiger wird. 700 Aber das hab‘ ich bei dem Probemaster schon gehört, deswegen mach‘ ich mir da relativ wenig Gedanken.

Y: Ja, da können wir gucken, wie weit wir dann auch wirklich reingehen. Moderner ist ja, in Führungsstricheln, das so volle Möhre –

705 **R:** (**O:** Mhmh.) Da gibt’s schon ne Weisung quasi vom Sänger, die wir auch unterstützen, dass wir nur sehr gemäßigt am Loudness-War teilnehmen.

Y: Richtig, ja. Denk‘ ich auch. Weil ich hab‘ die, die ich euch geschickt habe, schon ziemlich aufgepimpt, das muss man nicht machen, ne? Das ist jetzt schon schön, wie das aussieht, wenn man da jetzt noch n bisschen rangeht und verfeinert, dann ist es das eigentlich schön. 710 Ich gehe dann auch immer knallhart an Musikbeispiele, [...] die ich immer (**O:** Mhmh!) nehme zum Hören. Da kriegt Hannes immer die Krätze: „Was? Warum denn DEN Song?!“ Aber ich höre bestimmte Sachen, also ob ich z.B. einen Depeche Mode-Song oder einen Britney-Spears-Song hören will, [...] also später nicht wundern, wenn ich hier Britney Spears anmache (lacht los).

715 **R:** Wir sind da ziemlich schmerzfrei (grinse Yves an)!

Y: Ansonsten habe ich natürlich z.T. auch Muse genommen, weil ich dachte, die passen natürlich richtig gut vom Sound, da können wir auch ein bisschen vergleichen, weil Muse ist auch extrem, Muse ist glattgebügelt, ne?

O: Wobei mir da aufgefallen ist, als ich mal ne CD importiert habe, dass die gar nicht das komplette Limit ausnutzen! (**Y:** Ja!) Das fand ich sehr interessant, unglaublich fett, aber nicht auf null dB hoch!

Y: Das ist ne Sache. [...] Man sagt, wenn man 0,5 dB runtergeht, [...] dann sind keine Verzerrungen auf CD-Spielern möglich. Wenn man auf 0 dB aussteuert, z.B. Calyx steuern nur bis 0,5 dB aus, kann es passieren, dass auf nem CD-Spieler Verzerrungen auftreten. (**O:** Aha...?!) Ja, keine Ahnung, das hat mir der Typ erzählt, der aus Ableton-Konzerten rausrennt (Gelächter). Also ich weiß es jetzt nicht, [...] der scheint ja richtig gut zu hören, deshalb ist es so, dass manche Studios nur auf 0,5 dB mastern. Aber sonst sind Muse natürlich hier, das ist halt n Brett, ne (zeigt auf den Audiotrack von Muse, der fast komplett schwarz ausgefüllt ist)? Das ist, sieht halt wirklich so... zack! Also so würde ich das nicht machen. [...] Was ich cool finde, ist der Alex Clare. Das find' ich ziemlich cool gemastert, ziemlich laut, aber da sieht man halt, da tut sich noch was. Ist nicht so „Woaaaaaooof!“ [...] So, jetzt hab' ich die anderen noch nicht gemacht, weil ich dachte, wir machen das einfach zusammen und ich hab' mich gestern nur um die digitalen Sachen gekümmert, die angelegt.

R: Also, [...] du musst das nicht legitimieren, was du da tust, aber du kannst das gerne erläutern. (**O:** Genau.)

Y: Ja, aber wenn ihr da Interesse habt, dann kann ich das ja erklären! Es hat ja jeder seine eigenen Methoden. Also [ich] mach' das erst mal nach Gehör so ein bisschen, dass ich mit dem [roten EQ-Gerät] da umgehe, auch mit dem Stereobild. Wenn ich das gemacht habe, höre ich über beide Boxenpaare immer rein, was nervt mich, was kann ich dazu machen und dann gehe ich gleich in die ganzen Vergleiche, dann switze ich zwischen den ganzen Leuten hin und her und gucke, wo wir im Level sein wollen usw. [...] Übers Pult jage ich's natürlich auch. Das hat [...] so ne Art Eigenkompression.

O: Ah ja, jetzt sehe ich's auch (Pegelausschläge am Pult). [...]

Y: Und sonst nimmst du immer alles mit den 192kHz auf oder was?

745 **O:** Nee, um Gottes Willen!

Y: Nee, ich dachte schon... ich hab' mich schon gewundert!

R: Wir sind immer so sein Experimentier- und Spaßprojekt (lache los).

O: [...] Ist für mich mal so Spielwiese, hab' das alles in 88.2 Kilo aufgenommen, dann auf dem Pult gemischt und die Mischung in 192 aufgezeichnet, „just for fun“ sozusagen. [...] Hab' ein Projekt [...] runtergerechnet auf 44.1 und will das nochmal übers Pult jagen und das nochmal aufzeichnen und das dann auch nochmal in 44. Einfach mal ne echte –; weil ich hab' irgendwann mal so Soundvergleich gemacht, so 96 gegen 44 und so was, und dachte so: „Das

ist eigentlich Platzverschwendung.“ Dachte jetzt so, man probiert es mal durch ein ganzes Projekt, [...] dann hört man sich einfach nochmal an, was es jetzt wirklich bringt, in solchen
755 Datenraten aufzunehmen. [...]

Y: Der Urs Heckmann [...] hatte mir mal gesagt [...], dass die Sachen [...] auf 96 kHz schon besser klingen. Diese Plug-ins halt auch, ne?

O: Das war mein Gedanke, warum ich überhaupt angefangen hatte, das zu machen. Bei der Aufnahme selbst, bei der Rohmischung, [...] ich hab's Husten hören höchstens. Hat sich so
760 nicht gelohnt. [...] Dachte auch, vielleicht arbeiten die dann bisschen genauer, diese Plug-ins.

Y: Der [Urs Heckmann] hatte mir das mal erzählt halt, ne? Ich nehme generell auf 44.1 [kHz] auf. [...]

Der erste Song wird exportiert und während der üblichen Begleitgespräche wirft Yves immer wieder einen prüfenden Blick auf die Lautstärkeanzeige. Nach etwa zwei Dritteln des Songs bricht er den Export ab und ich frage ihn nach dem Grund.

Y: Weil das übersteuert war an einer Stelle (**R:** Wenn die rote Lampe leuchtet...!). Ja, also manchmal, kann man auch nehmen an einer Stelle, ist auch nicht das Wildeste. Wenn das
765 nicht drei-, viermal im Song passiert, dann kann man einmal so ein rotes Ding drin lassen. [...] Ja, so n paar Sachen, müssen wir halt gucken, wie man das angleicht, z.B. auch mit dem „Sane“, dass das vom Sound auch passt. Was ja ein sehr schönes Stück ist, aber wenn man das so mastern würde, wie das jetzt [ist], dann würde das „bwwwuuuf“ gleich rausknallen als total laut. Natürlich auch mit dem breiten Klavier, das klingt natürlich super, aber ob das
770 jetzt so zu den anderen Sachen passt halt, ne?

O: Mit dem bin ich auch nicht glücklich.

R: Da war das Geld alle. Und Zeit.

Y: Ach so!

O: Wir hatten eigentlich einen anderen Flügel drauf, [...] aber da sind wir nicht mehr range-
775 kommen, „Ivory“, da waren noch Velocity-mäßig ein paar Sachen nicht in Ordnung. Da ist es jetzt ein anderes geworden, das fand ich insgesamt nicht so schön, das ist mir eigentlich auch zu breit und platzgreifend.

Y: Genau das meinte ich, dass man da eventuell –

R: Jetzt haben wir gesagt: „Jetzt ist Schluss, pfui! Aus!“

780 **Y:** Das ist ja das Tolle an diesem Gerät [der rote EQ], dass ich da einfach mal einen Zug mache und dann kann man die Breite da wegnehmen, weil das ja so extrem klingt. Also das ist

natürlich toll für die Gitarren, so wie die ja auch, in diesem... [...] [„Movie“], wo die auch ziemlich gleich klingen und auch gut, wo die so ein bisschen Breitwand gefahren sind links und rechts und auf einmal kommt das Klavier, „bwuuuuuf“, dann so ganz breit! Wo du so
785 denkst: „Wow!“, vielleicht sollte man das doch angleichen, so dass das in der Art zu diesen Gitarren halt passt.

R: Nee, das Klavier kann ruhig fett bleiben!

O: (lacht) Vertrau‘ da mal dem Mastering-Engineer!

R: (lache) Ich vertrau‘ ihm da schon (Yves lacht), wollte jetzt nur mein Instrumental-Ego mal
790 raushängen lassen. Ich finde, das Klavier kann laut sein und breit! (grinse)

Y: Das Klavier ist sehr laut!

O: Ist mir auch zu laut. Ich hab‘ die Mischung in zwei Stunden gemacht und hab‘ mir die am nächsten Tag nochmal angehört und gedacht: „Um Gottes Willen!“ Hab’s aber nicht mehr geschafft, da nochmal ranzugehen.

795 **Y:** Also ich hätte entweder den Gesang lauter oder das Klavier leiser gemacht. Oder anders geregelt, dass der in einer anderen Frequenz noch ein bisschen –; ich weiß es nicht genau.

O: Also es gibt so zwei, drei Dinge, die mir tatsächlich auf dem gesamten Ding nicht gefallen, das ist dieses Klavier halt, was tatsächlich zu laut ist und vor allem zu weit vorne ist. Zu weit „in your face“ und das andere ist die Sache bei[m ersten Song „Movie“], da ist auch was zu
800 laut.

Y: Ja, aber das kriegen wa irgendwie schon hin. [...]

Yves dreht sich zu seinem Arbeitsplatz um und beginnt, den Song „Hurricane“ mit einem EQ zu bearbeiten und anschließend zu komprimieren. Immer wieder wechselt er von unserem Song zu anderen Tracks, Alex Clare’s „Too Close“, Depeche Mode „Personal Jesus“ in einer Remix-Version oder verschiedene Muse-Titel. Oliver erzählt mir währenddessen von seinen Versuchen, mittels der gemeinsam produzierten EP-Titel einen renommierten Künstler davon zu überzeugen, seine nächste Platte mit ihm aufzunehmen. Der Kontakt sei über den Schlagzeuger einer deutschlandweit tourenden Formation zustande gekommen, für die Oliver als Live-Tontechniker tätig ist. Offenbar wäre besagter Schlagzeuger von der Qualität der Produktion beeindruckt gewesen und hätte ihn daher weiterempfohlen. Von dort schwenkt das Gespräch zu den (vermeidbaren) Kosten unserer gemeinsamen Produktion, insgesamt sind wir auf fast 30 Termine anstatt der ursprünglichen sechs bis acht gekommen, wenn auch nicht alle komplette Tage umfassten. Der Klang der verschiedenen, jetzt zu hörenden Songs verändert sich plötzlich in seiner Raumwirkung und Oliver horcht auf:

O: Machst du Mono-Mischung zwischendurch?

Y: Jaja, in der Mono-Mischung, da sind die Gitarren n bisschen...

O: Die waren in meiner Variante schon so.

805 **Y:** Da kann ich leider nichts machen. Das ist aber auch scheißegal.

O: Den Kompromiss bin ich halt auch eingegangen, um diese Gitarren da zu machen, das kann man jetzt nicht retten. [...]

Y: Bei dem [ersten Song „Movie“] mach ich das Stereobild auch ein bisschen breiter. (**O:** Okay?) Also minimal größer als bei dem anderen, weil der andere klingt schon so ein bisschen breiter –
810

O: Ist er? Ich hab' die nie zusammen gehört. Schon ziemlich fett, weil die Gitarren nach außen und auf überbreit gedreht –

Y: Ja, ich find' das ja geil!

O: Na bei so ner Nummer! (alle lachen) [...]

Besagte Passage des Songs wird unzählige Male wiederholt, damit Yves seine Einstellungen vornehmen und sie an die gewählten Vergleichspunkte anpassen kann. Danach pausiert er kurz und dreht sich zu uns um.

815 **Y:** Kennt ihr eigentlich zufällig [...] weibliche Musiker, die richtig gut sind? Also ich bräuchte rockig, also Gitarristin und Schlagzeugin.

R: Für dein Casting-Projekt oder was?

Y: Welches Casting-Projekt?

R: Eben, ich weiß es nicht, machst du eines auf?

820 **Y:** Nee, ich hab' diese Sängerin, die total gut singt, mit der hab' ich tolle Songs gemacht [...] und ich suche jetzt ne Band, kann in Berlin sein oder in Hamburg, also ich habe ne Bassistin schon mal, also am liebsten wäre mir halt ne weibliche Rockband. Weil die rockt tierisch ab, die ist halt echt cool [...], weil die Songs an für sich sind schon so n bisschen rockiger. [...] Also eigentlich geht's mir darum, dass das Mädels sind, weil ich halt so richtig ne Mädels-
825 rockband haben will, klar, wenn se noch gut aussehen (**R:** Stört nicht...), stört nicht. [...] Die [Sängerin] macht, finde ich, tolle Musik und du hast immer halt die Frauen und so ne Band im Hintergrund, ja das sind irgendwie gute Musiker, wie bei Amy McDonald. [...] Und ich denke einfach, dass das so mal gar nicht schlecht wäre. [...] Die Sängerin will natürlich gerne, dass ich mitspiele, würde ich natürlich auch machen, aber ich stell' mir vor, wenn ich jetzt
830 z.B. das Motor Music vorspiele oder Tim Renner, wenn ich da als alter Sack auf der Bühne

spiele, dann ist das, glaub‘ ich, bei ihr unpassend. Also bei einigen Leuten geht’s, bei Tills Band ist das scheißegal [...], bei Hannes ist es auch scheißegal, wenn ich da bei SY auf der Bühne stehe, das sind sowieso alles alte Säcke. (grinst) Aber bei der würde ich das schon besser finden, wenn das irgendwie jemand... Aber wie gesagt, 30, 40 [Jahre alt], alles kein Problem. [...] Man kann auch damit spielen, z.B. ich hab’ ja diesen Bassisten, mit dem ich das zum ersten Mal produziert habe, der ist ja auch so in meine Alter, da kann man sich hinstellen mit grauen Haaren, im Anzug, ganz cool und dann kommt’s ja auch cool rüber. Kann man machen halt. [...] Mir wäre es halt lieber, wenn es nur Frauen wären.

Yves spielt uns, auch als Hörpause von den Mastering-Songs, einige Tracks des Projekts vor, die wie eine Mischung aus The Cranberries und Amy McDonald klingen, aber durchaus einen eigenen Charme haben. Oliver und ich versprechen, in unserem Bekanntenkreis Erkundungen einzuholen. Danach will Yves sich der Ballade mit dem extra breiten Klavier widmen, nach kurzem Reinhören entscheidet er jedoch lachend, lieber einen anderen Song, „Bird“, anzugehen. Gleich am Anfang stellt er ein kleines Geräusch fest und fragt uns, ob dieses beabsichtigt sei. Oliver ist davon sehr überrascht und bestätigt Yves‘ Annahme, dass es sich um ein ungewolltes Klang-Artefakt handele, welches herausgeschnitten werden könne. Etwa dreißig bis vierzig Minuten und das übliche Vorgehen – EQ, Kompressor, Hören der Vergleichssongs – später, konstatiert Yves:

Y: So. Das sind jetzt die einfachen Dinger („Movie“ und „Bird“), die anderen werden komplizierter! (lacht)

O: Ich hab’s jetzt noch nicht gesagt, aber ich bin so kurz davor... Das wird nichts! (**Y:** Was?) Das ist scheiße! (**Y:** Was?) Der „Sane“!

R: Ja, ich hoffe, dass dich so ein bisschen dein Ehrgefühl packt, weil meiner Band kann ich nicht sagen, dass wir nochmal was bezahlen, die lynchen mich voll so! Das geht halt nicht!

O: Ich weiß, ich weiß total! Mein Gedanke ist, [...] ich hol‘ mir das Ivory-Sample zurück, jag‘ das durch die Original-Mischung und nimm‘ nur noch die Vocals mit rüber (**R:** Also ich wehr‘ mich da nicht gegen!). Dann bin ich in zwei Stunden durch mit dem Ding. Alles was passieren muss, ist, dass du dich nochmal an Ivory setzt. (**R:** Joa, kein Ding!) Dann würde ich wahrscheinlich ne Festplatte von [einem Freund] besorgen, dann ist gut. (Yves lacht) Mir haben die zwei Sekunden vorhin, die ich gehört habe, schon gereicht.

Y: (lacht los) Können mal schauen, wenn ich das mastere, ist das kein Problem, wenn ihr das nochmal macht, dann jag‘ ich das einfach hier durch.

O: Es ist nicht nur zu laut und einfach zu breit, [...] ja das Klavier von dem Song gerade klingt so schön weit hinten (ich verdrehe die Augen, Yves lacht) und das bringt ne Tiefe rein, 855 das krieg' ich mit dem anderen nicht hin! (zu mir gewandt) Ja, ich weiß!

R: Der Song [hat] mal mit eine Klavieridee angefangen und das ist dann rausgeflogen, d.h., warum der Song überhaupt existiert, ist in dem Song gar nicht mehr drin (Yves lacht). [...]

R: Vielleicht hat Yves ja ne Idee, an wen man sich mit so ner Mucke wenden könnte.

Y: Was denn?

860 **R:** Na zu wem geht man mit so was?

Y: (denkt nach) Hm!

R: Also die EP ist fertig, wir sind spielfertig, wir können unser Zeug, wir haben ein Repertoire von siebzig Minuten [...] und machen das halt alles in Eigenregie und zahlen nur drauf, wäre halt cool, einen Partner zu haben, der einem da einige Sachen abnimmt.

865 **Y:** Hmm, da muss ich mal überlegen. So auf die Schnelle... Also ist halt im Moment sowieso schwierig mit allem! [...] Im Moment ist es halt, also ich muss da auch immer mit den ganzen anderen Sachen [...] mit nem Konzept rangehen [...]. Ne Mädelsband wäre für die Optik halt total super, dann hätte man ne richtige Frauenrockband. Dann noch super Songs, die sind alle total gut, dann sehr gute Texte, die singt gut, spielt gut Gitarre. [...] Das ist dann so ein A- 870 gending: „Aha, haste schon die Frauenrockband gesehen?“ Da hat man dann irgendwie so was in petto. Mit Sina, ja, weiß ich nicht, die Stimme überzeugt halt total, aber bin ich mit dem Sound noch nicht zufrieden, muss man den richtigen Sound kriegen. [...] Und dann muss man halt auch gucken, [...] das ist nicht einfach. [...]

R: [...] Hätte ja sein können, dass du sagst: „Mensch, hier...!“

875 **Y:** Jaja, du, im Moment ist alles sehr schwer. Deswegen geb' ich ja die Sache mit Till ab, also das Suchen nach einer Plattenfirma. Das soll der Verlag machen. [...]

Der nächste Song, den Yves bearbeitet, ist eine Klavierballade. Nach längerer Beschallung durch Rocknummern in mitunter hoher Lautstärke ein ziemliches Kontrastprogramm. Scheinbar ist dieser Titel ebenfalls eher einfach zu korrigieren, denn das Setzen der EQs, Kompression und Stereobreite gehen zügig vonstatten und die Vergleichshörbeispiele sind nicht ganz so zahlreich: Eine Klavierballade aus den Billboard-Charts, für den Klang des Klaviers und der Stimme, die vorher genannten Rocksongs für das Feststellen der Lautstärke.

Y: Hier hab' ich z.B. das ganze Stereobild rausgenommen halt auch, ne. Weil der Flügel wieder links/rechts sehr weit ist, die Gitarre, da brauchen wir nichts zu machen.

O: Da hast du jetzt die Originalbreite?

880 **Y:** Ja, ja, genau. Das wird sowieso lautstärkemäßig, wirkt das natürlich viel lauter als die anderen, wo jetzt Gitarren drinne sind und so was. Deswegen hab‘ ich auch irre wenig Kompression raufgegeben, also relativ wenig halt.

O: Machte mir bei deinen A/B-Vergleich aber einen sehr guten Eindruck.

Y: Ja. Aber wie gesagt: Da darf nicht zu viel rauf, weil den Level bekommt man dann mit
885 dem anderen [Song „Hurricane“]. Da wird man wahrscheinlich von dem so ausgehen [...], dem Level und die anderen dann daran angleichen mit der Loudness halt. Der wird die größte Dynamik haben, wahrscheinlich der Song, und der [Klaviersong „Sane“] wahrscheinlich. Da wo mehr Gitarren drin sind, ist natürlich mehr Breitwand.

O: Soundtechnisch und auch von der Stereobreite ist das hier eigentlich auch das [„Sane“-
890 Klavier. [...] Mal was für den Herren da (grinst mich an), damit der sich auch mal wohlfühlt. Bei einem Titel hat er mich ja gefühlt fast gelyncht (alle lachen los; **Y:** Ja? Warum?), als ich das Klavier mono gemacht (**Y:** Ach so!; lacht los) und auf die Seite gelegt habe. (**R:** Den [Song] haben wir dann auch gekickt!) Weil es einfach eine Gitarre gab, die einfach so sinn- gemäß das Gleiche gemacht hat, die mussten halt irgendwie in die Mischung rein.

895 **R:** Wenn ich schon an die Mischung denke, fühlt es sich schon komisch auf meinem rechten Ohr an. Das ist so seltsam, wenn du als Pianist in nem Song dein Instrument plötzlich hart, naja „hart“, auf einer Seite hörst!

O: Naja, 40 Prozent oder irgendwie so was!

R: Das ist schon krass gewesen!

900 **O:** Das ist aber auch nichts ungewöhnliches, es gibt viele Mischungen –

R: Nicht in meiner Band! (ich lache los)

O: Jaja (grinst)!

Y: Na, es gibt ganz extreme Sachen! Ich hau‘ manchmal auch ne Gitarre voll auf die linke Seite, wenn ich die natürlich in der Mitte Stereo habe, klingt sie eigentlich [...] viel geiler,
905 aber man muss halt immer gucken, was in der Mischung insgesamt gut klingt.

R: Naja, klar! Es ist für mich einfach nur super ungewohnt. [...]

Die erste Klavierballade ist fertig bearbeitet und wird exportiert. Wie immer am Ende jeden Exports zieht Yves die Lautstärke bis zum deutlich vernehmbaren Grundrauschen hoch, um den Schnitt am Ende nicht aus Versehen zu früh zu setzen oder eventuelle Artefakte zu überhören. Nichts dergleichen geschieht und er dreht sich zufrieden zu uns um:

Y: Soll ich den [Klaviersong „Sane“] jetzt machen oder nicht?

O: Lass uns einfach mal kurz Reinhören, einfach um mal einen Eindruck zu kriegen. (Song läuft, guckt mich an) Rein mal vom klanglich-künstlerischen Aspekt, was ist dein Eindruck zu
910 diesem Titel? Außer: „Wir haben kein Geld mehr!“

R: (seufze) Ganz ehrlich? Ich möchte mich mit diesem Titel eigentlich nicht mehr beschäftigen. Also... wie oft ich diese Klavierstimme schon gehört und an dieser Spur schon geschnitten und gemacht habe... Ich finde, das Klavier ist relativ... präsent und ist relativ dünne im Vergleich zu Ivory. ... Ich würde mich da eigentlich rausnehmen. Wenn ihr das jetzt beide
915 sagt, Yves und du, das ist zu laut, das geht so nicht und die Möglichkeit besteht, dann...

Y: Naja, wenn ich das Stereobild schon bisschen rausnehme, dann passt es schon besser zu den anderen, halt, ne! (dreht etwas am roten EQ) Immer noch zu laut...

O: Dann müsste auch Hall verschmalert werden usw., das klingt so sonst sehr dominant.

Y: Wenn das nicht ganz so breit ist, klingt es auch noch persönlicher, der Song.

920 **R:** Intimer, ja.

O: Kurz bevor ich den dann abgeschossen habe, weil ich dann raus musste, hatte ich auch die Idee, den Hall komplett rauszunehmen und zu ändern, nur einen ganz kleinen Raum draufzumachen, dass es wirklich noch intim wirkt. Aber... keiner von der Band war dabei, ich konnte denen das jetzt nicht einfach so verkaufen.

925 **Y:** Na dann können wir den doch einfach machen und dann könnt ihr ja gucken!

O: Würde ich sagen, ja.

Y: Ich hab‘ jetzt schon in die entgegengesetzte Richtung gedrückt. Ich denke, so klingt das schon [besser]. Müssen wir mal kurz hören.

O: Ja, aber es bleibt immer noch zu laut, halt. [...]

Yves macht sich an die Stereobildverengung, das Klavier und gleichzeitig der Song werden immer schmäler und somit passender zum Rest der EP-Titel.

930 **O:** Ich glaub‘, ich könnte [da]mit leben. [...] Ich bin nicht glücklich, wie das klingt, wenn die Gitarren dazukommen. Das ist alles zu eng, auf einem Raum. Da kämpfen noch die Frequenzen so ein bisschen miteinander. [...]

R: Da ist irgendwas drauf [auf der Spur], ne?

Y: Ja, da ist ein Knackser drauf. Naja, nicht Knackser, aber irgendwas...

935 **O:** Ist das Pedal [vom Klavier]... Kann ruhig länger [ausklingen], find‘ ich. [mehrfaches Gehören] Das ist nichts anderes, das ist das Pedal! Da sind wir schon im Rauschbereich [wenn das kommt].

Y: Das eigentlich okay, oder? (Oliver und ich nicken) [...]

R: (zu Oliver) Möchtest du die EQ-Einstellungen mal länger sehen?

940 **Y:** Wie bitte?

R: Ich glaube, Oliver würde gerne mal –

O: (lacht) Ja, der EQ würde mich mal interessieren!

R: Er kommt immer nach vorne und du machst die dann immer wieder weg!

Y: Ach so, ahhhh!

945 **O:** Einfach so interessehalber!

Y: Jaja. (Oliver stellt sich hinter Yves, Yves erklärt das Plug-in und zeigt auf die verschiedenen Parameter) Also der ist noch nicht richtig, den hab‘ ich jetzt erst mal so pro forma eingestellt, halt, ne? Dann mach‘ ich nachher noch das Ding hier an (zeigt auf einen Kompressor im Rack links neben ihm), dann gucke ich mal hier, was da irgendwie so rauskommt, so EQ-mäßig.

O: Ja... versteh‘ schon, versteh‘ schon. (Oliver setzt sich wieder auf seinen Stuhl)

Yves setzt seine Beschäftigung mit den Titeln fort, wechselt zwischen Vergleichstracks und EP-Titeln hin und her, mal der eine, mal der andere Part, sucht die lautesten Passagen, vergleicht diese untereinander, zieht EQ-Parameter hoch und runter etc. Nur noch ein Song, eine Art Fremdproduktion aus einem aufgelösten Projekt des Sängers, gilt es abzuarbeiten.

Y: Aha, das ist ja ganz was Besonderes!

R: Wegen 48 kHz [Samplerate], oder wie? (**Y:** Ja!) Jaja, schon gesehen. Wie gesagt, der hat mit uns überhaupt nichts zu tun, wir können dir nicht erklären, welcher Gedankenprozess da-
955 hinter war!

Y: Na, Filmmusik halt! (lacht) Die sind ja dann immer auf... D.h., dann wird die Länge auch nicht stimmen (spielt an, Songgeschwindigkeit ist durch die niedrigere Samplingrate zu langsam und klingt wie auf einem zu langsamen Plattenspieler abgespielt, alle lachen los) Nicht so richtig, ne?

960 **R:** Können wir dem Sänger ja mal so anbieten, ne? (Oliver lacht los) So: „Öhhhh...!“

Y: (korrigiert die Einstellungen für den Song, spielt diesen an) Hier stimmt alles, Tempo und so weiter, ne?

R: Ja, klang gut! [...]

Y: Der hat also nichts mit dir zu tun, der Song.

965 **O:** Nö, den kenne ich nur so.

Y: Was machst du sonst? Arbeitest du da immer in dem Studio da [...]

O: Würde ich sagen, so fünfzig bis siebzig Prozent, bin noch in einem kleinen Studio in Prenzlberg, wo ich mitmache. Bin einer von zweien, die da arbeiten, das sind dann aber eher so Sprachproduktionen, manchmal Filmmusik, so Hörspiele. Und n bisschen Live-Ton.

970 **Y:** Was ist deine Stärke, wenn man das mal so sagen könntest, im Studio?

O: (denkt nach) Hm! ... Meine Stärke im Studio. Schwer zu sagen! Nicht das Mastern! (grinst)

R: Unsere Band sagt, dass bei Oliver immer ein sehr differenziertes Klangbild rauskommt und sehr viel Augenmerk auf Details liegt, die das Gesamtbild dann verbessern.

975 **Y:** Machst auch so mit Live-Aufnahmen, machste gerne, so Bands aufnehmen?

O: Lieber live, also ich find' einfach, es ist eine schöne Energie, die dann rüberkommt. Aber viele Bands lassen sich heutzutage einfach nicht davon überzeugen, das ist so meine Erfahrung. Die wollen das alles schön nacheinander machen.

R: Naja, ist auch ne Kostenfrage.

980 **O:** Nicht unbedingt! Ich würde fast sagen, Overdubbing dauert letztendlich länger.

R: Ja, aber wenn du später halt feststellst, das irgendwas nicht so funktioniert, wie gedacht, dann hast du halt echt ein Problem.

O: Das ist auch so eine Sache, wo ich mich dann einfach mal freue, wenn man Entscheidungen mal trifft! (grinst in meine Richtung) Aber sei es drum! Ich weiß, meine Schwäche sind

985 die Bässe. (**Y:** Die Bässe?) Find' ich! Ich leg' mir immer wieder ein Ei mit dem Bassbereich beim Mischen. Merke ich ja hier auch wieder.

Y: Bässe sind immer irre schwer zu händeln, ne!

R: Ich hab' auch keinen super Raum für so was. Ich hab' geile Boxen, aber –

Y: Welche Boxen hast du?

990 **R:** Geithain RL 901, diese großen 15-Zoll-Speaker, die klingen eigentlich ziemlich gut. Auch sehr differenziert in den Bässen. Ein bisschen vorsichtig sozusagen, da muss man bisschen aufpassen, man will denen zu viel geben. Ich hab' letztes Jahr mal meinen Raum ausgemessen und ich hab' an meinem Mischplatz ne tierische 80-Hz-Senke! (**Y:** Ah ja, okay!) Da kommen so Sachen her.

995 **Y:** Hier [in meinem Raum] klingt der Bass hinten auch richtig schön, da klingt er immer dreimal so laut wie hier (lacht, **O:** Ah ja!), also das ist immer so, wenn da jemand hinten

[sitzt]: „Oh Gott! Mach bloß den Bass leiser!“ Ich meine [dann]: „Ey, komm mal nach vorne, weil da hinten ist es total scheiße!“ Da sammelt sich das irgendwie so, obwohl ich zwar diese Vorhänge da habe, aber da ist richtig so ne, die [Bässe] mögen das da hinten! (O: Ja ja...)

1000 **R:** Was hast du für eine Abhöre hier?

Y: Das sind Serienboxen, das sind so handgebaute von einer Berliner Firma. Die sind sehr gut, weil sie ein sehr gutes Stereobild abbilden. Du hast also ein ziemlich korrektes Bild. [...] Und du kannst halt 16 Stunden an denen arbeiten und du wirst nicht müde! Und die großen sind halt dahinten die Dynaudio DM 15a. Die hab' ich halt, gegen allen... was man eigentlich nicht macht, ich hab' die voll eingemauert in diesen Kamin da reingebaut. Macht man eigentlich mit den Boxen nicht, aber die klingen total super, finde ich, total cool. Ich habe das auch mit Technikern ausmessen lassen und die Steine, Specksteine genommen und blah, [...] der kennt sich da sehr gut aus mit und dann haben wir die halt so genommen.

Oliver und ich fragen nach dem Techniker und ob dieser ggf. Olivers Probleme mit seinem Pult beheben könne, denn mit diesem kenne sich kaum noch Personal aus. Yves denkt kurz nach, erklärt uns dann jedoch, dass jener inzwischen auf ein anderes Geschäftsmodell umgestiegen sei und nur noch alte Freunde oder Kunden bediene. Während der Mittagspause und einem kleinen Spaziergang zum örtlichen Imbiss (Currywurst für Oliver und mich, eine Art Königsberger Klopse für Yves) frage ich Yves zwischen seinen zahlreichen Telefonaten mit diversen Kunden, Kollegen und Projektmitarbeitern nach seinem Werdegang: Er habe als kleiner Junge schon aufgenommen und sich von seinem ersten gesparten Geld eine Vier-Kanal-Bandmaschine gekauft, die „superschwer war“ und die er publikumswirksam mit der U-Bahn nach Hause brachte. In seiner Jugend spielte er bei verschiedenen Bands Gitarre, aber es wäre ihm irgendwann nicht genug gewesen, nur dieses Instrument zu spielen oder ausschließlich zu komponieren. Also habe er begonnen, Sounds zu bauen. Yves hat nach eigener Aussage keine diesbezügliche Ausbildung durchlaufen und spricht davon, dass vieles bei ihm Erfahrungswerte seien und er scheinbar relativ unorthodox arbeite. Zumindest würden viele, die ihm beim Arbeiten zuschauen, dies behaupten. Zurück im Studio ist Yves zufrieden mit dem, was er hört:

Y: Okay, jetzt sind wir gleicher Level (mit den Hörbezugspunkten, z.B. Alex Clare), ne? Jetzt
1010 können wir gucken, ob wir die Dynamik bisschen runterschrauben. Also Sound mache ich gleich nochmal, irgendwie so n bisschen mit Bässen und so mal gucken, aber vom Level ist es jetzt, also der [Song „Hurricane“] relativ gleich. Die müssen jetzt nur noch unter sich angegli-

chen werden halt, ja? Ich mach‘ einfach mal kurz die großen [Boxen] an. (M) Okay. Dann werde ich jetzt gleich mal was an den Bässen machen. [...] Na, das ist schon so um die 80 1015 Hertz, ne?

O: Jaja. Ich muss da dringend was bei mir tun! [...]

Y: (zwischen diversen Songs hin und her schaltend, an meinem Sitzplatz dröhnen die Bässe minutenlang, bis Yves ausmacht und sich umdreht) Ja, versuche gerade so, die Bässe (fängt an zu lachen) – das ist so ein bisschen anstrengend! (Oliver und ich lachen los und nicken, es 1020 dröhnt ordentlich an unseren Sitzplätzen)

O: (lacht) Ich merk‘ schon. Ich verfolge das ziemlich aufmerksam gerade!

Y: Jaja, das ist ziemlich anstrengend, das zu hören, aber ich versuche halt immer so zu switchen, auch wie die untereinander klingen und wie wir die Bässe am besten in den Griff kriegen, damit die auch wirklich ne Einheit ergeben, halt, mit dem Ganzen, halt. Ansonsten 1025 klingt’s im Vergleich mit den anderen [Songs] erst mal nicht schlecht, wenn man so vom ersten Hören [ausgeht]. [...] Wir brauchen das digitale [Mastering] gar nicht machen, glaub‘ ich, nachher. Weil ich denke, das klingt [schon] ziemlich gut. [...] Jetzt ist die Frage, wie wir das mit dem Sound machen, wie weit wir das aufpumpen oder nicht halt, ne? Also ich bin jetzt relativ auf dem Level von denen [Muse, Alex Clare] hier schon fast. (**O:** Von der Dynamik 1030 jetzt?) [Wenn ich] von der Dynamik noch bisschen wegnehme, dass der also n bisschen leiser ist und nicht ganz so breit klingt. Also wir können ja mal z.B. einen Song durchhören. Welchen?

O: Am Schlimmsten dürfte eigentlich der Übergangsteil, also der Interlude-Part von [„Hurricane“] sein, da kommen Sub-Bässe dazu und die fressen tierisch an der Dynamik. (Part wird 1035 gehört) Hier (besagter Part läuft gerade) sind wir jetzt beim Maximum, das dürfte so ziemlich der lauteste Part auf der CD sein. (M)

Y: Wir können ja erst mal durchhören, wie der Song dynamisch ist, da passiert ja auch einiges. Nehmen wir die großen oder die kleinen [Boxen]? (Oliver sagt nichts, schaut beide Boxen an) Wahrscheinlich über die großen ist besser, weil da sind mehr Bässe. (zu Oliver) Wenn 1040 du willst, dann setz dich doch mal hier hin und hör mal hier vorne ab, weil da klingt’s ja anders als dahinten. (Yves und Oliver tauschen die Plätze)

O: Ist es möglich, die Originalversion mal kurz anzuhören, also meine Mix-Version mal kurz anzutesten? Einfach mal, dass ich den A/B-Vergleich habe?

Y: Du kannst hier einfach die Dinger ausklicken... Ach nee, warte mal! Denn... okay... 1045 (nimmt ein paar Einstellungen vor) So. Brauchst hier immer nur raufzutippen, das Original ist hier drüber, das Orangene. Na denn viel Spaß, ich wollte dann schon mal gehen! (lacht) [...]

Oliver schaltet an Yves' Arbeitsplatz sitzend zwischen beiden Versionen des Tracks hin und her, man kann deutliche Unterschiede in Lautstärke und gefühltem Druck ausmachen.

Y: Das ist jetzt einfach von der Dynamik, ist das jetzt, äh, na was [denkst] du? Genau, sag mal!

O: Also vor allen Dingen höre ich jetzt erst mal, dass wir einen deutlich aufgeräumteren Mix
1050 [haben], sowohl von der Stereobreite, das hat's schon gut gebracht, und mit dem EQ, das ist schon –

Y: Das ist schon besser halt, auf jeden Fall, ne?

O: Das ist auf jeden Fall besser. So ein paar Sachen, die mich halt sowieso stören, die liegen halt an der Mischung –

1055 **Y:** Ich kann dir noch einen Tipp sagen, warum z.T. andere Sachen, z.B. wenn wir jetzt hier Muse nehmen oder so was, warum das z.T. besser, noch ein bisschen knackiger klingt, ja?

O: Ja, immer!

Y: Man macht heutzutage, macht ganz oft – aber da hab' ich auch noch nicht so sehr viel Erfahrung, aber ich fang' jetzt an, das zu machen – in Stems zu mischen! (**O:** Aha!?) D.h., du
1060 hast also wirklich, du nimmst die Drums extra, du nimmst die Effekte extra, also alle Effekte Stereo, du hast nachher so um die acht oder zehn Stems und die kannst du nochmal extra mischen halt, ne? D.h., [...] du hast jetzt also zehn Stereospuren und die fängst du an extra nochmal zu mastern. Das nennt sich dann „mastern“, aber du mixt die eigentlich nochmal. [...] Wenn du sagst z.B.: „Hier im Mix fehlt das Knackige der Snare-Drum oder auf ner Bass-
1065 Drum!“, dann kannst du in so einem Stem-Mix natürlich einiges rausholen! Und zwar insofern, dass du ne Bass-Drum [...] nochmal durch so nen Sub-Kompressor jagst, den sozusagen einschleifst nochmal und dadurch einen extra Kick –

O: So was hab' ich sogar drin. Aber nicht als Stem.

Y: Das kann man also nochmal machen, dass man da nochmal einen extra Kick, also wenn's
1070 sein sollte. Muss ja nicht sein! Ist ne Geschmacksfrage, bei mir müssen bei so ner Musik nicht unbedingt die Drums so knallen halt. Ich find's gut, wenn Gitarren, Keyboards und Gesang einen großen Raum machen und die Drums machen den Beat halt, ne? Also das ist Ansichtssache halt, ne? Z. B. bei Muse sind die Drums lauter halt, ne?

O: Na da soll es sich ja auch ein Stück weit absetzen, dass [die Band] halt groß und breit ist –

1075 **Y:** Naja, klar! Genau, das find' ich auch gut!

O: Das ist der gewollte Teil davon, aber trotzdem sind so Sachen, also gerade [„Hurricane“] ist ein super Beispiel dafür, dass mir die Bass-Drum ein bisschen ausgerutscht ist.

Y: Naja, klar, da können wir natürlich so nicht so viel machen halt, weil –

O: Aber es ist schon deutlich verbessert nochmal und das ist schon mal n schönes –

1080 **Y:** Also jetzt erst mal so der Schritt nach dahin. Jetzt ist die Frage halt aber, mit der Lautstärke, also das ist jetzt etwa gleichlaut mit den anderen [Vergleichssongs], kannst auch den hören und einfach mal switchen zwischen Muse und einfach mal gucken, wie das klingt. Ob das von der Dynamik jetzt zu wenig gibt oder ob das vom Geschmack her gut ist. Das ist immer ne Ansichtssache. Manche stehen drauf, wenn das so ist, weil die Stücke alleine geben ja
1085 schon so ein bisschen Löcher da. [...] Man hört dann nicht, dass der Kompressor drückt oder „Whoooooop!“ auf einmal aufmacht.

O: Also mir hat da jetzt nichts gefehlt, ich würde immer noch sagen, das ist meine Mischung. Das find‘ ich gut!

Y: Genau, so sollte es ja auch sein, auf jeden Fall! Ich will ja auch gar nicht –; ich hör‘ mir
1090 immer an, wie das klingt. Wenn ich natürlich was ganz Grauenhaftes –; also ich hab‘ schon gesagt, du hast das gut gemischt, das klingt gut alles, super! Wie gesagt, ein paar Kleinigkeiten, da und da würde ich noch eingreifen. Sonst würde ich da gar nichts verändern, weil das ist ja der Stil der Sachen. Man mischt ja nicht einfach, weil man sagt: „Naja, so mach ich das irgendwie...“, sondern man hat ja eine Idee dazu und ihr arbeitet ja zusammen, weil eine Idee
1095 da ist und das versuche ich aufzugreifen und zu gucken: „Okay, wo gibt es so ein bisschen Problemzonen?“ Also in den Bässen halt da bisschen aufräumen oder vielleicht manchmal die hohen Mitten bisschen anheben, damit die Gitarren bisschen mehr zwirbeln an den Seiten.

O: Ja, ich merk‘ schon. Wie gesagt, ich guck‘ mir die EQs genau an, offensichtlich ziehe ich ein bisschen was um die zwei k[Hz] ein bisschen zu weit runter.

1100 **Y:** Na das liegt vielleicht an den Gitarren, gar nicht generell, sondern vielleicht die Gitarren oder so was. Also, das ist so ne... Muss es auch nicht sein. [...]

O: Nee, nee, das kann wirklich sein, also [...] Es ist irgendwas... unterschiedlich, je nachdem, wie der Sound ist, aber eher, bei so ner Gitarre eher so 800 bis 1,5 (tausend), irgendwo in dem Dreh schiebe ich gerne mal was raus. Aber damit ich meine 16 Stunden durchhören
1105 kann, kann es passieren, dass ich das zu weit runternehme. So können solche Sachen eben auch passieren. Deswegen interessiert mich das.

Y: Jaja! Ja, logisch. Also bei dieser Sache, da dachte ich: „Ah, das macht da so einiges, was ich so reinpimpfern kann!“

O: Jaja, das ist schon ganz gut!

1110 **Y:** “Pimp the zwei kHz!” (lacht!) [...]

O: Bloß mal als Interessefrage: Du hast das alles so sauber auf null dB, aber kein Limiter drin? Wie machst'n das?

Y: Das mach ich mit dem Inflator!

O: Das macht der Inflator? Das kriegst du mit dem hin?

1115 **Y:** Ja, das ist das Zusammenspiel zwischen Inflator und dem Kompressor. Und den Kompressor, den hörst du kaum, aber der macht komischerweise diese Analog-Sättigung irgendwie, der Kompressor von Logic, find' ich. (**O:** Stimmt, der klingt immer so ein bisschen warm, ja.) Der macht immer dieses Schmatzige so bisschen rein. Das macht z.B. der Inflator halt nicht, der macht ne sehr schöne Lautstärke rein und diese Dichte, der Effekt, aber du siehst ja, der
1120 schlägt gar nicht aus, den machste an – (**O:** Ich hab' das gesehen!) Ist auch besser, wenn der keinen Ausschlag hat! (lacht) Aber der macht dieses Schmatzige rein, komischerweise. Ich hab' da ganz viele andere [...], die machen auch so einen Analogsound, dann gibt's noch so eine Bandsättigung davon. Ich hab' auch noch ne ganz geile Bandsättigung von dem Urs Heckmann. (**O:** Ah ja, dieses „Satin“). „Satin“, ja. Das klingt ziemlich geil! Aber für mich ist
1125 das erst mal, dass es so ne Grundidee ist, wie das klingt. Ich würde jetzt gerne mit der Dynamik und dem Level [arbeiten]. Dann können wir nochmal gucken, wie das klingt. Dann können wir den „Satin“ nochmal reinmachen, mal gucken, was das bringt. Z.T., wenn man den Kompressor und den Inflator reinmacht, kann es oft zu viel sein. Und ein EQ. Aber es ist normalerweise so eine Bandsättigung, das übernimmt für mich der Kompressor von Logic
1130 ganz gut. Aber nur im Zusammenspiel mit dem Inflator!

O: Ach so, der Inflator hat den Limiter einfach drin! (**Y:** Jaja!) Ja, ich hab' ewig nicht mehr mit dem arbeiten können. Ich hatte den mal in einer alten Version, aber der hat dann auf dem Pro Tools-System einfach nicht mehr funktioniert. [...]

Y: Also ich nehm' den wesentlich lieber als den Limiter, z.B. Also der Limiter, klar, man
1135 kann mit dem auch arbeiten, aber der Inflator hat diese Dichte –

O: Jaja, der ist super, ich mag den auch total auf Gitarren und so. Der pusht nochmal irgendwie so die –

Y: Richtig! Also wenn du willst, kannst du da noch n bisschen rumswitchen zwischen den einzelnen Songs, ob dir da noch irgendwas auffällt, ansonsten würde ich da rangehen und
1140 Schweinereien versuchen (lacht)!

O: Die Dynamikeinstellungen sind schon für alle Songs so halbwegs da?

Y: Na, da würde ich nochmal gucken!

O: Dann mach das mal. Ich find‘ das jetzt – ehrlich gesagt – ok. Es ist laut, ja, aber mich hat’s ehrlich gesagt nicht wirklich gerade gestört. Und dann kann man’s, ist gerade so mein Gefühl, 1145 auch so lassen.

Y: Ja, also ich find‘ auch, gerade bei der Musik, komischerweise – „komischerweise“, ich weiß nicht, ob’s komisch ist, aber ist es oft so, ich hab’ z.B., was ich mit Hannes gemacht hab‘, den zweiten Song, der so ein bisschen „funky“ ist, ne? Da war vorher so ein heavy Chorus drin und dann kam dieser Funk-Teil, weil ich hab‘ den so ähnlich komprimiert wie hier, 1150 dann war es: „Boooooom“, total laut, vollkommen geil direkt und dann kam der heavy Chorus und dann: „Nnnhhhhhmuck!“, zieht sich alles zusammen. Weil dann Gitarren reinkommen und dann macht der Kompressor nämlich, wenn er schlecht eingestellt ist, diese Wirkung, dass alles kleiner wird, obwohl es eigentlich fetter ist. Da war es dann irre schwierig, das zu finden, wie kriege ich den Level da richtig hin? Das ist hier jetzt z.B. nicht, das finde ich gut. 1155 Du hast die Teile und das zieht sich nicht zusammen, sondern du denkst, da kommt wirklich noch ein Schub rein, halt, ne? Das ist immer die Schwierigkeit, wenn man leere Strophen hat und so was, auf einmal kommt der fette Refrain, dass das dann immer kleiner klingt und man denkt: „Öhhh? Warum ist n dis jetzt der Fall?“ Und das finde ich hier eigentlich nicht, soweit ich das jetzt gehört habe.

1160 **O:** Genau, das Gefühl habe ich jetzt auch nicht.

Y: Aber ich frag‘ jetzt nur, wenn ihr jetzt schon hier seid, dass man einfach so alle Bedenken auch sofort sagt.

O: Das würde mich glatt bei den neuen Titeln am meisten interessieren, [...] da habe ich diesen Effekt am meisten. [...]

1165 **Y:** (Songs werden gehört) Ja, da [„Movie“] ist schwierig mit den zwei Kilohertz, weil da die Geigen mit drin sind, [...] die gehen dann schon fast an die Schmerzgrenze, wenn ich die zu sehr raushebe. (nach einiger Arbeit mit EQ am Song) Da muss ich sagen, da hab‘ ich die zwei Kilohertz fast n bisschen rausgenommen sogar (lacht)! [...]

O: Das kommt tatsächlich erst so richtig im letzten Chorus, also wenn die Streicher wirklich 1170 ganz nach oben gehen. Vorher ist das gar nicht so dramatisch.

Y: Man könnte natürlich auch die fahren, aber das mach‘ ich natürlich ungerne, dann müsste ich hier reingeben und dann hier wieder runterfahren (zeigt auf verschiedene Song-Passagen), aber das ist scheiße. Das verändert ja den Grundcharakter (**O:** Ja.)! Das kann man machen als künstlerischen Aspekt, aber ich glaube, das ist hier nicht so angesagt.

1175 **R:** (zustimmend) Mhhhhhhh!

O: (zustimmend) Mhmh. [...]

Y: (spielt einen Muse-Titel an) Also hier sindse z.B. drin, die zwei Kilohertz, bei denen, aber wenn ich die bei dem [„Movie“] reinmache, dann ist es Schmerzgrenze. (Muse wird gehört)

O: Für mich ist das bei Muse bereits Schmerzgrenze, muss ich sagen.

1180 **Y:** Jaja, auf jeden Fall!

O: Aber ist auch genau, wo ich immer merke, wenn ich mit Popmischungen vergleiche, die fahren eben genau diese zwei Kilohertz tierisch rein und ich sträub‘ mich immer irgendwie so ein bisschen dagegen.

Es folgen weitere Versuche Yves‘, den zwei kHz-Bereich beim Song „Movie“ anzuheben, die aber alle einen vergleichbaren unangenehmen Effekt haben. Als Ausweichoption werden dann um diesen Frequenzbereich herum einige Anhebungen vorgenommen, wovon Yves erst einmal nicht so überzeugt zu sein scheint:

Y: Naja! So ist es schon besser, ne?

1185 **O:** Ich find‘ das gar nicht so schlecht!

Y: Sind wir da so ein bisschen –; Sieht zwar bisschen kryptisch aus zwar hier (lacht los und zeigt auf die Anhebungen um die zwei kHz herum; **O:** Jaja!) der EQ, aber so klingt das eigentlich gar nicht so schlecht! Also wie du schon sagst, ne, noch n bisschen Mitten rausgenommen hier n bisschen und dann trotzdem die zwei –; wenn du hier n bisschen wegnimmst

1190 unter den zwei Kilo, also 1,5 und denn die zwei n bisschen fährst und hier n bisschen mehr machst, dann klingen diese Streicher auch nicht so aufdringlich. (**O:** Ja. Ja.) (Song wird nochmal durchgehört) Super, find‘ ich eigentlich ganz gut! (**O:** Joa!) Gar nicht so schlecht! Ich speichere den mal vorsichtshalber, damit da nichts mehr schief läuft! [...]

Die Klavierballade „Sane“ vergleicht Yves mit einem Song aus den Charts vor allem wegen der Effekte auf der Stimme, im bisherigen Mix klinge sie noch zu „luschig“. Er nutzt zudem ältere Songs als Bezugspunkte und stellt lachend fest, dass offenbar jene Songs, die – von seiner Hörerfahrung aus wahrgenommen – am schlechtesten klängen, sich am besten verkaufen würden. Nach weiteren dreißig bis vierzig Minuten des Vergleichens, Veränderns, Verifizierens dreht sich Yves auf seinen Stuhl einmal mehr zu uns um:

Y: So, kurze Hörpause! (lacht)

1195 **O:** Ich meinte gerade schon zu Roland, ich komme langsam an den Punkt, wo ich anfangen, mich über meine Mixe zu ärgern!

Y: (Yves und Oliver lachen los) Naja, das ist immer, das kriegt man immer. (**O:** Jaja.) Ich natürlich auch. Und ich mach‘, also ich hör‘ auch immer ganz viel zwischendurch, wenn ich bei Hannes was mache und ich hör‘ da auch tausendmal, dann denk‘ ich manchmal auch:
 1200 „Oh, klingt das geil!“ Und dann denk ich danach: „Öh, was hab‘ ich denn da gemacht für ne Scheiße!“

O: Ja, genau. (Yves lacht los)

Y: Aber irgendwann muss man sich auch festlegen und dann ist das auch so.

In Reaktion auf ein kurzes Gespräch zwischen Oliver und Yves über die verschiedenen Wandler, die Yves als Ursache für einen „zackigeren“ Sound bei den Großproduktionen ausmacht, fragt Oliver nach einem spezifischen D/A-Wandler:

Y: Diese „Lavry Blue“, die klingen, das merkst du auch richtig, wie die gerade bei Gitarren
 1205 halt, ne, machen die so Creme so n bisschen rein (**O:** Ah, okay!) und das finde ich eigentlich total cool! [...] Und da hab‘ ich zwei Einheiten drin, die sind halt tierisch teuer, bis jetzt hab‘ ich mir nur zwei geleistet (lacht leise) und da kommen sicher noch mal ein, zwei mehr rein, dass ich irgendwann auch mal mehr Spuren zusammen aufnehmen kann und so, aber –

O: Ich hatte mal geguckt, also einfach so interessehalber, so zum Mix aufzeichnen, dann als
 1210 Zweikanalvariante, aber die ist ja schon tierisch teuer.

Y: Die Zweikanal-[Variante], die „Lavry Gold“ oder was? (**O:** Ja, ja wahrscheinlich.) Oh Gott, na die kostet ja schon siebentausend Euro!

O: Die meinte ich gar nicht, gibt irgendwie noch so was, war aber irgendwie so was! [...] Irgendwas trotzdem für zwei, nee, vier[tausend], glaub ich! Zweieinhalb oder vier, irgendwas.

Yves verlässt kurz das Studio, Oliver und ich unterhalten uns darüber, dass Oliver etwas unzufrieden mit seinen Mixen ist und sich fragt, warum bestimmte Dinge ihm nicht aufgefallen seien. Es wären immer diese Parameter, welche seiner Meinung nach zum Klangbild von High-End-Produktionen fehlen würden, Yves steigt bei seiner Rückkehr ins Studio ins Gespräch ein:

1215 **Y:** Du musst doch davon ausgehen, mit was die arbeiten, da kommt man z.T. überhaupt nicht ran! Also, ich meine, ich bin dann ja selber auch –; vor allem muss man da auch bedenken, die haben nicht einen, der da programmiert, die haben dann noch zehn Leute sitzen für Bass-Drums und gucken dann da rum: „Ach, nehmen wir mal die, die klingt am besten!“ [...] Das

sind dann z.T. da acht Leute, die nur Keyboards und Drums programmieren, so für bestimmte
 1220 Sachen zuständig sind, nur dis mischen dann halt. (wendet sich wieder den Songs zu) Naja,
 das ist schon alles so okay. (hört einen U2-Song als Vergleich) Also, auf jeden Fall finde ich,
 besser als U2 klingt's, das ist doch schon mal was! (alle lachen los)

R: So werden wir uns bewerben: „[Bandname] – besser als U2!“ [...]

Oliver und Yves denken kurz darüber nach, von welchen berühmten Songs ein Vergleichs-
 song wichtige Elemente geklaut habe; ich füge hinzu, dass man doch von „inspiriert“ und
 nicht „geklaut“ sprechen müsse. Nach einigen weiteren Arbeiten hören wir zur Neutralisie-
 rung unserer Hörgewohnheit noch einen Song von Yves' geplantem Frauenrockprojekt. Er
 erzählt, dass er nie Harmonien von Songs klaue, aber „Feelings“ hole er sich als Inspiration
 von Sounds. Nachfolgend wird sich wieder dem zweiten Klaviersong „Sane“ gewidmet, mit
 dem Oliver immer noch hadert, denn für ihn würde der Mix im Vergleich zu den anderen
 Songs qualitativ um 30 Prozent abfallen. Yves schlägt das Bandsättigungstool „Satin“ als
 mögliche Problemlösung vor:

Y: Also da ist jetzt so eine Bandsättigung nochmal, der den Gesang noch ein bisschen mehr
 1225 pimpt und ich mach' das schon wie so ein Tape-, äh – (M)

O: Ja, das ist sehr gut. Das ist genau das, was mir gerade fehlt. Ich hab' eigentlich einen ande-
 ren drauf bei allen anderen Songs, den hab' ich hier nicht drauf. (**Y:** Ach so, ah, okay!) Der ist
 von Fab-Filter und das ist genau, was mir hier gerade tierisch fehlt.

Y: Genau. Das macht auch so ne leichte Verzerrung, so ein bisschen Schmutz, was aber auch
 1230 gar nicht schlecht dazu klingt. (M) Klingt sogar ziemlich gut da drauf! Aha. Wenn alles weg
 ist [klingt es so] (schaltet seine Bearbeitungen ab)!

O: Bricht total zusammen, alles. Ich frag' mich nur, ob die Verzerrung schon ein ganz kleines
 bisschen zu hart ist.

Y: Ja, da können wir gucken. Ja, der ist super, das Teil!

1235 **O:** Der wird bald in meinem Warenkorb landen. (Yves lacht) [...]

Y: Ah ja, ist ja eigentlich einer meiner besten Freunde, Urs, ne? Weil ich mit einer Sängerin,
 die ist von [Bandname], mit der hatte ich ja mal ne Band, sogar zwei Bands! Das ist die Frau
 von Urs! Mit denen gehe ich ganz oft weg und dann kriege ich immer die ganzen Sachen,
 schickt er mir dann zu, dann schreib' ich, was ich gut oder scheiße finde (lacht), was er mal
 1240 machen soll und was er mal nicht machen soll irgendwie an Geräten. Der ist ja total fit, ne?

O: Ist hammer! „Diva“ ist für mich einer der besten Synthesizer überhaupt, wenn es so Richtung Retro gehen soll sowieso. Das Ding macht einen Sound, das ist der Wahnsinn!

Y: Absolut geil. Ich finde auch das „Ace“ total geil von ihm! [...]

Das Rauschen von der Bandsättigung ist leider sehr deutlich hörbar, deswegen verzichten Yves und Oliver doch lieber auf das Plug-in „Satin“, denn in den ruhigen Passagen wäre das Rauschen ihrer Meinung nach zu präsent. Letztendlich wird es eine andere, weniger rauschende Bandsättigung, die aber den Klangeindruck immer noch leicht verbessert – zumindest sind Yves und Oliver sich diesbezüglich einig. Bässe werden beschnitten, Sättigungen ausprobiert, am Ende sind beide zufrieden.

Y: Kennst du eigentlich das „Presswerk“ von Urs? (**O:** Nee?) Das ist auch geil, ich weiß gar nicht, ob es das schon zu kaufen gibt! (alle lachen los) [...] Auch so ein Kompressor, der ist total abgefahren! (öffnet das Interface des Plug-ins)

O: (guckt auf die graphische Repräsentation) Nee, kenne ich gar nicht!

Y: Der ist echt geil, ja! (**O:** Okay?!) Jetzt muss ich kurz mal den anderen ausmachen. (bietet Oliver seinen Sitz an) Kannst mal bisschen spielen damit, der ist echt geil! (setzt sich neben mir in den Gästestuhl) Endlich mal ein Kompressor, der so richtig cool ist!

O: (spielt an den Einstellungen herum, nach einer Weile dreht er sich zu uns um) Das ist ja fast gar nicht möglich, mit dem was Schlechtes zu machen! Also ich meine, das ist gerade ultra-hart, was ich da gerade mache, ich höre das kaum (lacht)! (**Y:** Ja, das ist geil.) Das ist krass! [...]

Die „zwei-kHz oder nicht“-Debatte wird einmal mehr mit dem gleichen Resultat bei den Gitarren von „Bird“ geführt: Besagter Frequenzbereich wird reduziert und etwas darüber im Gegenzug angehoben. Nach nochmals 40 Minuten Bearbeitung sind Oliver und Yves zufrieden. Yves merkt indes an, dass es für Zuhörer ziemlich anstrengend sei, was ich bestätige, während Oliver zugibt, dass er zwar auch kämpfen müsse, aber die Gedankenprozesse wenigstens noch nachvollziehen könne. Dadurch sei es für ihn nicht ganz so schlimm. Wir genehmigen uns eine weitere kurze Hörpause und begeben uns in den Garten des Hauses, um noch die Reste der Nachmittagssonne zu erhaschen. Im Gespräch über mögliche Ansprechpartner für die Musik des Masteringprojekts verweist Yves erneut auf die schwierige Gesamtsituation: Er selbst z.B. müsse erst einmal seine in den letzten drei/vier Jahren aufgebauten Projekte zum Erfolg führen, denn momentan reiche es nicht einmal für den Erwerb eines neu-

en Audiorechners, obwohl das angesichts der Updates von Logic/Pro Tools nötig wäre. Diese liefen nicht mehr auf bestimmten Betriebssystemen und die Projekte aus dem Ausland kämen nun in Versionen, die er deswegen nicht mehr ohne Probleme öffnen könne. Die Filmmusik für einen Hollywoodfilm, zu welcher er Gitarren beigesteuert hatte, wurde von den Geldgebern des Films abgelehnt. Das wäre insofern problematisch, weil Yves bewusst preiswert gearbeitet habe, um von den späteren Erlösen zu profitieren, die sich nun nicht materialisierten. Zumindest vom Komponisten wäre er jedoch finanziell etwas kompensiert worden.

Zurück im Studio gehen wir die letzte Etappe mit relativ frischen Ohren an. Yves konstatiert, er habe es nicht ganz so „zusammengeknallt wie bei Muse oder bei Alex Clare. Der hat’s echt noch mehr zusammengedrückt und das haben wir nicht. Also ich hab‘ noch n bisschen mehr Head-Room gelassen. Das ist schon mal ganz gut.“ Die Tracks werden exportiert und sofern, was Yves für unwahrscheinlich hält, deutliche Fehler beim späteren Hören zu verzeichnen wären, könnten wir gerne noch einmal vorbeikommen. Kleinigkeiten würde er gleichfalls ohne zusätzliche Kosten korrigieren. Die Trackenden werden nochmal durch extremes Hochziehen der Lautstärke daraufhin überprüft, ob keine Störgeräusche etc. in den Tracks vorhanden sind. Beim Song „Hurricane“ ist tatsächlich ein kleines Knacken am Ende zu hören, ein Regler oder Fader, vermutet Yves. Oliver tippt auf Gitarrenequipment als Quelle, weil er die Regler am Ende von Songs nicht anfassen würde. Letztendlich bewerten sowohl Oliver als auch Yves das Störgeräusch als so leise, dass niemand sich wirklich daran stören werde:

1255 **R:** [Sänger] schrieb noch irgendetwas von drei Sekunden Stille zwischen allen Titeln, das hat hiermit noch nicht so viel zu tun, oder?

Y: Drei Sekunden?

R: Meinte der Sänger. Hat er sich gewünscht. Weiß ich nicht, hat keiner was zu [gesagt.]

Y: Sind nicht zwei Sekunden normal eigentlich?

1260 **O:** Ziemlich.

Y: Eigentlich schon, oder?

R: Ich stelle das nur so in den Raum!

Y: Naja, vielleicht soll man über den Text nachdenken, da gibt’s eine Sekunde länger über den Text nachdenken: „Was hat er gerade gesungen?“

1265 **O:** Das ist auch keine empirische Geschichte, das hat [der Sänger] sich einfach so gedacht.

Y: (drückt „Play“ und alle (!) Tracks spielen gleichzeitig ab, offenbar wurde die Solo-Schaltung versehentlich aufgehoben, ein mörderischer Krach erfüllt den Raum, Yves drückt

schnell wieder auf Stopp und kommentiert trocken) Okay. Danke schön. (alle lachen leise)
[...]

1270 **Y:** (bei „Hurricane“) Soll das der erste Titel sein der Platte eigentlich?

O: Nee. (**R:** Wieso?)

Y: Ich frage nur so, wegen, man könnte da so einen Fade reinmachen, dass es also noch ein bisschen dynamischer wird. Also so hier (baut ein längeres Fade-In im Track bis hin zum Einsatz der Toms ein)

1275 **O:** Bist du dann bei den Toms wieder auf voller Lautstärke?

Y: Ja, wenn die jetzt einsetzen, ja. (M, bricht bei Tom-Einsatz ab)

O: Lass mal noch weiterlaufen, bitte! Weil ich hab' die Überlegung, ob man den Gitarreneinsatz nicht noch ein bisschen runtermachen könnte.

Y: Ob man da auch noch bisschen runtermachen könnte, meinst?

1280 **O:** Also, genau. (M) Einfach mal hören.

Y: (eine kurze Diskussion später, an deren Ende das Fade-in bis zum Refrain gezogen wird) Also, ich lasse des jetzt mal durchlaufen, das Bouncen⁸⁴⁸. Wobei ich normalerweise das knallhart immer offline durchlaufen lasse. Das ist eigentlich immer okay, ich hab' da nie Probleme mit gehabt, aber ich kann's jetzt auch mal so durchlaufen lassen.

1285 **R:** Gibt's da einen Grund für?

Y: Nee, eigentlich nicht. Der aus dem Calyx-Studio würde sagen: „Bist du wahnsinnig? Du musst das so machen!“ (lacht) Ich hab' noch nie Probleme mit dem offline-Bouncen gehabt.
[...]

Yves probiert noch kleine Ideen aus, etwa den Transistor-Radio-Sound auf der ersten Strophe vom Film-Song, aber wir müssen alle ziemlich lachen und können solche Entscheidungen auch nicht ohne den Großteil der Band treffen.

Y: Naja, lassen wa mal lieber! (lacht)

1290 **R:** Sind wir dann durch? Ist ja auch sehr schön! Weil ich hatte so ein bisschen Angst, weil du schriebst, wir könnten bis 21.30 Uhr machen [was über zehn Stunden gewesen wären] und ich so: „Waaaaaaas?“

Y: Ja. Naja, es kommt immer drauf an! Manchmal dauert's länger, aber ich hab' ja schon gestern oder vorgestern angelegt die Sachen und deshalb; weil ich schon Angst hatte, das es zu

1295 spät [wird], weil ich nämlich immer meinen Jet-Lag kriege um die Zeit, von daher [dachte

⁸⁴⁸ „Bouncen“ oder „Rendern“ meint das Exportieren des Tracks mit allen Einstellungen in die finale Form als Wavesound-Datei.

ich]: „Oh Gott, wenn der jetzt irgendwie kommt, dann bin ich richtig fertig! Dann hör ich nichts mehr!“ Deshalb hab‘ ich schon vorgestern die ganzen Files überhaupt angelegt, rausgeladen, Songfiles gemacht...

R: Cool. Cool, cool, cool!

1300 **Y:** Gestern hab‘ ich halt das digitale Ding angelegt, ich werde das nochmal spaßeshalber, ich hör‘ nochmal rein und schick‘ dann einfach so für euch mal so ne Datei rüber, wie die auf 192 kHz klingt, ja?

R: Ja. Gerne!

Y: Aber ich denke, das [analoge Vorgehen] ist einfach gut. Das klingt schon –

1305 **O:** Denke auch, dass das die schönere Variante ist.

Y: Aber ich wusste halt nicht, ich mach‘ lieber n bisschen mehr als zu wenig, dann habt ihr halt die Sicherheit, dass man da noch irgendwie, falls es nicht klingt, noch ne Alternative habt!

Die Unterhaltung schwenkt kurz auf die Kosten der EP, die sich für sechs Titel auf um die 6000 Euro belaufen, was im Vergleich zu großen Produktionen eigentlich nicht viel, aber für sich ausschließlich selbstfinanzierende Studenten und nur teilweise arbeitstätige Personen natürlich sehr viel Geld ist.

Y: Alle Leute... Ich meine, ich mach‘ ja hier die Sachen mit Hannes und mit Tills Band, die
1310 bezahlen mir zwar Geld, aber das ist viel zu wenig, da bin ich beim Stundenlohn weiß der Geier was, keine Ahnung!

O: Kenn‘ ich. (Oliver und ich lachen los, weil es in unserem gemeinsamen Projekt genauso ist)

Y: Aber dafür [...] hab‘ ich halt alle Rechte. Ich hab‘ für Tills Band sozusagen Text- und Mu-
1315 sikrechte mit, Hälfte/Hälfte halt und bei Hannes halt die Musikrechte zur Hälfte beteiligt. Und das ist halt mein Risiko. Und denn zusätzlich noch die Produktionsrechte. Also dass ich Produzent bin bei beiden. Und das sind die ganzen Sachen, die ich die ganzen letzten drei, vier Jahre aufgebaut habe halt, ne? Und deshalb muss ich jetzt gucken, dass das alles läuft, weil denn könnte man eventuell, weil ich brauch‘ für’s Studio, ich hab‘ kein Geld, mir einen neuen
1320 Computer zu kaufen! Jetzt muss irgendwie mal bald was passieren hier, ja? Deshalb hab‘ ich jetzt hier, deshalb mach‘ ich halt so ein paar andere Sachen jetzt auch, ne? Z.B. auch diesen Jingle da und so was. Wo ich sage: „Okay, das muss ich machen!“ [Bounce aller Titel ist durchgelaufen] So. Perfekto! Alles drauf!

Yves bietet nochmal an, dass wir gerne erneut vorbeikommen könnten, wenn irgendetwas sein sollte, die Zeit würde er sich nehmen. Er glaube nicht, dass es gravierende Dinge seien, aber er wäre noch etwas Jet-lagged und bemerke bei sich immer noch bestimmte Beeinträchtigungen. Oliver bedankt sich für das Gastrecht und wir verabschieden uns. Gemeinsam gehen wir zum S-Bahnhof und sind sehr zufrieden mit dem Endergebnis. Eine Revision ist nicht nötig, denn die übrigen Bandmitglieder äußern ebenfalls ihre Zustimmung zum Resultat, sogar etwas Radio-Airplay ergibt sich nach der Veröffentlichung der gemasterten EP.

6.4.3 Klaviersession im Studio E – „Ja, die hatte ich da gemuted, fand ich besser.“

Meine Rückkehr ins Studio E gestaltet sich schwieriger als angenommen, denn der ursprüngliche Versuch, indirekt über Felix eine Verbindung mit dem Studio herzustellen, schlug leider fehl. Der Besitzer des Studios habe nach Felix' Aussage ablehnend reagiert. Allerdings ruft er mich einige Wochen später an und fragt, ob ich mich noch daran erinnern könne, dass der Studiobesitzer nicht bereit gewesen sei, bei meiner Arbeit zu helfen. Lachend erzählt er mir daraufhin, dass dieser ihn kontaktiert habe, weil für eine Low-Budget-Produktion ein Keyboarder gesucht werde, woraufhin Felix entgegnet habe, dass er auf jeden Falle einen kennen würde, der Studiobesitzer dann aber seine Haltung zu dem besagten Forschungsprojekt nochmal überdenken müsse. Die Reaktion daraufhin war wohl positiv, so dass ich abends eine Mail ans Studio schicke, in der mein beruflicher Lebensweg, insbesondere als Pianist, kurz beschrieben wird. Einen Tag später erhalte ich eine Mail von Lars aus dem Studio, der um Rückruf bittet. Im darauffolgenden Gespräch wird klar, dass ich am kommenden Sonntag von ca. 13-17 Uhr für eine Amateurproduktion einen Song am Flügel einspielen soll. Art und Weise des Songs wären noch unklar, aber Lars meint, das sei alles kein Problem; eine Aussage, die ich schon öfter gehört hatte und die selten der Wahrheit entsprach. Aufgrund meiner Tätigkeit als Studio-Musiker würde es mir zwar nicht möglich sein, Beobachtungen und Mitschnitte wie bei anderen Sitzungen durchzuführen, aber die Aussicht, später bei anderen Produktionen anwesend sein zu können, war sehr vielversprechend.

Die Sessionbeschreibung soll vor allem einen Eindruck vermitteln, wie die jeweiligen Kompetenzen der beteiligten Akteure, in diesem Falle ich als Studio-Musiker, deren Ablauf prägen und eine Deutung als kollektive Erarbeitung unter technischer Führung ermöglichen. Daher erfolgt eine relativ detaillierte Nachzeichnung der instrumentalen Abläufe, jedoch ohne direkte Wiedergabe der Gespräche, weil kein Mitschnitt erfolgte, sondern nachträglich ein Gedankenprotokoll angefertigt wurde.

Einen Tag vorher schreibt Lars mir noch eine Nachricht, dass es doch erst 15 Uhr werden würde, also mache ich mich zu dieser Uhrzeit auf den Weg ins Studio. Im Gegensatz zu den sonnigen und warmen Tagen zuvor begann es unterwegs zu regnen. Ein erstes Klingeln an der Tür am Ende der mir inzwischen bekannten, steilen Treppe um 14.50 Uhr erzeugt keine erkennbare Reaktion, ein erneuter Versuch zehn Minuten später führt dann zu meinem Einlass in das Studio. Lars, Anfang 20 und Tontechniker der Session, und Torben, der Komponist, Gitarrist und Sänger des Songs, sitzen im Aufenthaltsraum und machen offenbar gerade eine Pause. Ich setze mich dazu und wir unterhalten uns kurz über verschiedene Dinge, u.a. das Dasein als Musiker, was ich studiert habe – Torben, ein schätzungsweise über zwei Meter großer, 27-Jähriger Mann aus München erzählt, dass er Lehramt für Hauptschulen studiere und ihm nur noch einige Scheine fehlen würden – und nach ca. 15 Minuten schlage ich vor, mit der Arbeit am Song zu beginnen. Wir gehen in den Studioraum, in dem ein Bechstein-Flügel steht, welcher bereits mikrofoniert ist. Der Flügel befindet sich von der Tür aus gesehen rechts im Raum, mit geöffnetem Deckel, während links in einer Nische hinter Absorbern das Mikrofon für Gesang platziert ist, weiter hinten links der Arbeitsplatz mit Logic-System, etwas mittig im Raum ein Stuhl, auf dem Torben Platz nimmt. Der Aufnahmeleiter Lars, Songschreiber Torben und ich waren somit alle im gleichen Raum. Als erstes wird mir der bisherige Stand des Songs vorgespielt, ein Track in üblicher Form mit Demo-Gesang und bereits eingespielter Rhythmusgitarren-Spur; Torben übergibt mir ein Leadsheet und den Text des Songs zur Orientierung. Ich erkundige mich während eines kurzen Durchsehens nach möglichen Spezifika, z.B. Synkopen oder halbtaktigen Wechseln sowie sus-Akkorden und deren Auflösung, die nicht ganz eindeutig verzeichnet sind. Nach einmaligem Anhören starten wir einen Durchgang, bei dem ich eine Begleitung nach den Akkorden improvisiere, nach dem zweiten Refrain dann aufgrund einiger Unklarheiten im Sheet bezogen auf das zu Hörende aber stoppe. Torben ruft lachend: „Ja man, genau so!“, während Lars sich zurückhält. Ich gebe zu bedenken, dass der Spannungsbogen schwer zu halten wäre, wenn das Klavier sofort in den Song einsteige – anhand des Leadsheets konnte ich ableiten, dass der Song relativ viele Parts und eine Länge von möglicherweise über vier, wenn nicht gar fünf Minuten haben könnte – und schlage vor, dass ich frühestens im ersten Refrain spiele, um nicht alle soundbezogenen Veränderungen zu früh im Song zu nutzen. Nach einigem Überlegen stimmen die anderen beiden mir zu. Ich biete verschiedene Varianten an – ein- und zweistimmige Melodien, Akkorde in enger und weiter Lage, eine Kombination aus Melodie und Dezimengriffen links –, die alle aus pianistischer Sicht von mir als adäquat angesehen werden. Ich vermeide reines Vierteln oder Achteln, Leerklänge oder nur Oktaven im Bass etc. Beide entscheiden sich für

die Kombination aus Dezimen und einer kleinen Melodie rechts, die zunächst einstimmig, dann zweistimmig die Obertöne der durch die Gitarre gespielten Akkorde aufgreift. Nach einigen Takes, spieltechnisch ist die Aufgabe für mich kein Problem, lediglich das Merken der gerade eben erst kennengelernten Melodie und Akkordreihenfolge wirken etwas erschwerend, haben wir eine zufriedenstellende Version. Anschließend wird diskutiert, ob das Klavier weiterspielen sollte und in welcher Form. Ich setze mich auf die Struktur des Songs verweisend mit dem Vorschlag durch, im Zwischenspiel – einer Wiederholung des Intros – eine kleine Melodie aus akkordeigenen Tönen in hoher Lage zu spielen und dann in den ersten Strophenparts zu pausieren, um anschließend mit einer vergleichbaren Melodie wieder einzusetzen. Ursprünglich sollte ich dort bereits Akkorde anschlagen, anschließend Akkorde aufbrechen und relativ präsent spielen, aber die Frage meinerseits, wie die übrigen Parts dann überbrückt werden sollen bzw. wie die Spannung gehalten werden kann, führte zur beschriebenen Entscheidung: Die ersten zwei Durchgänge der zweiten Strophe spiele ich nichts, in den dritten und vierten Durchgängen greife ich die Melodie – leicht verändert aufgrund von sonst auftretenden akustischen Auslöschungseffekten – aus dem Zwischenspiel zwischen Refrain und Strophe noch einmal auf. Der Vorschlag, in dem B-Part, der ebenfalls aus viermaliger Wiederholung einer Akkordfolge besteht, eine achttaktige Abfolge von Akkordumkehrungen zwecks höherer Abwechslung zu etablieren, wird nach mehreren diesbezüglichen Vorschlägen von meiner Seite angenommen. Es ist bemerkenswert, dass Torben und Lars relativ unentschlossen sind, was wohl auch an der Vielzahl und Geschwindigkeit meiner Vorschläge liegt. Das mag auf Torbens Seite daran gelegen haben, dass er – nach eigener Aussage – bisher noch „keinen richtigen Pianisten“ für seine Songs hatte und dementsprechend die Fülle der Optionen für ihn ungewohnt ist. Auf Lars' Seite hingegen, der oft mit: „Muss ich im Kontext hören.“ oder: „Spiel nochmal die andere Variante!“ auf meine Vorschläge reagiert, dürfte es sowohl die fehlende Vertrautheit mit meiner Instrumentalspielweise sowie der Unklarheit bzgl. des für ihn auch seit diesem Tag erst bekannten Songs sein. Große Gedanken darüber, wie der Song arrangiert werden soll, konnte er sich vorher daher gar nicht machen. In diesem Zusammenhang ist es erwähnenswert, dass ich mit 29 Jahren der Älteste im Studio bin. Meine Kompetenzen hinsichtlich des Schreibens, Arrangierens und Spielens von Popsongs – sowohl Torben als auch Lars wissen z.B. durch das vorangegangene Gespräch bzw. der elektronischen Kommunikation von meinem Musikstudium – dürften deutlich höher sein. Ferner ist mein Wissen über Studiotchnik und Möglichkeiten von DAWs deutlich ausgeprägter als jenes von Torben, wie ein späteres Gespräch während des Mix- und Mastervorgangs nach dem Einspielen ergibt.

Letztendlich einigen wir uns auf eine Akkordfolgeninterpretation, welche einen bestimmten, als besonders empfundenen Klang (Moll-Sept-Akkord mit hinzugefügter Elf, die aber zwischen der Dezime der linken Hand und dem Septakkord der rechten Hand liegt und nur mit einer gewissen Handspanne gespielt werden kann) nutzt. Die Verbindung der Konzentration auf den für mich immer noch neuen Song mit dem Umsetzen neuer Formen der Akkordgriffe, die wegen ihrer Spezifik auch ein – wegen der Mikrofone möglichst leises – Pedaltreten mitten im Takt erfordern, gepaart mit den etwas zu laut eingestellten Kopfhörermixen (ich kann das Klavier nicht gut hören, dafür sind aber Torbens Vokal- und Gitarrentracks sehr laut) erhöhen die Schwierigkeit des Stückes spürbar. Als Folge dessen habe ich bei dieser Passage einige Probleme und erst, als ich einige Durchläufe spiele und Lars mir auf meinen Wunsch hin im Kopfhörermix das Klavier lauter macht, entstehen gute Takes. Es macht sich an dieser Stelle bezahlt, dass wir uns zu Beginn gegen eine durchgehende Einspielweise entschieden haben, weil meiner Meinung nach die unbekannte Form und die zahlreichen Details, die ich vorschlage und welche dann zu beachten sind, eine Einspielform ohne punch ins enorm erschwert hätten. Das an Parts orientierte Durcharbeiten ermöglicht uns, basierend auf Studio-technik eine optimale und vor allem in der notwendigen Geschwindigkeit entstehende Version zu erzeugen; immerhin ist von Torben nur ein Tag gebucht. Während der gesamten Session herrscht eine sehr freundliche, fast aufgedrehte Stimmung, was aber auch an mir liegt, weil ich mich in einer Stresssituation befinde, bei der es nicht nur darum geht, adäquat Klavier zu spielen, sondern in der auch entschieden wird, ob ich später ggf. Zugang zu Produktionssessions für meine Forschungen erhalten werde. Insofern wird die sehr lockere und witzelnde Atmosphäre von mir sofort aufgegriffen, immerhin wirkt Torben sehr erfreut darüber, einen Pianisten für seine Session zu haben. Fehler meinerseits werden daher auch sehr großzügig aufgenommen, es gibt auch nur diese Passage, in der ich kurzzeitig etwas Probleme habe gegenüber nahezu allen anderen Parts, die ich technisch gesehen fast immer fehlerlos darbiere und lediglich hinsichtlich kleinerer klanglicher Details erneut spielen möchte.

Der nächste Abschnitt, Arpeggien der bekannten Harmonien, ist zügig eingespielt, sowohl Torben als auch Lars nehmen meinen Vorschlag sofort an. Beim finalen Part vor dem Refrain singt mir Torben eine Ausdeutung der Akkorde vor, die ich abnehme. Generell tendiere ich dazu, basierend auf meinen sonstigen Tätigkeiten als Korrepetitor, zu viele Töne und Bewegungen einzubauen, was von den beteiligten Akteuren beim Gehören einiger Takes bemerkt wird. Sowohl Lars als auch ich äußern den Gedankengang, dass ich zu viel oder zu voll spielen würde, was dann wiederum zu einer reduzierten Version führt, die von allen für gut befunden wird. Beim zweiten Refrain spiele ich eine kraftvollere, d.h. eher in tiefen Lagen die

Basstöne und vollere Voicings, Version, die sofort akzeptiert wird. Beim Gegenhören stelle ich fest, dass Torben auf der Gitarre einen D-Dur-Akkord mit einem #11-Vorhalt versieht, was sich aufgrund der kleinen Sekunde zwischen G# und A mit meinem reinen D-Dur-Akkord reibt. Anschließend implementiere ich die Melodie aus dem ersten Refrain in die Akkordoberstimmen und Lars schlägt vor, die Melodiebewegung, welche am Ende eigentlich von G# zu A wandert, nur alle acht Takte zu vollenden. Meine anfänglichen Bedenken, dass dann vom Klavier eine kleine Sekunde zum darauffolgenden Akkorde der Gitarre erklingen würde, können nach einmaligem Gegenhören entkräftet werden: Das Klavier verklingt schnell genug, so dass keine wirkliche Sekundreibung entsteht. Die abschließenden Parts werden zügig eingespielt, weil Torben für das Interlude bzw. die Middle-Eight, also der übliche Part nach dem zweiten Refrain, bereits eine zusätzliche Gitarrenmelodie eingespielt hat, welche ich erst doppelte und dann in eine Zweistimmigkeit setze. Beim letzten Prä-Refrain-Part überzeuge ich beide mit dem Hinweis, dass der Part sehr transparent sei und man deswegen keine mehrstimmigen Klavierakkorde spielen sollte. Der vorletzte Refrain wird im Stil des zweiten Refrains von mir gespielt und im Finale des Songs erhalte ich dann von einem breit grinsenden Torben die Erlaubnis, „auszurasten“, was ich mit einem: „Ausrasten ist nochmal anders!“ kommentiere, indes ist die Intention klar. Ich hatte zuvor angemerkt, dass der letzte Refrain des inzwischen über fünf Minuten langen Songs meiner Meinung nach dann nicht langweilig wäre, wenn das Klavier eine Art fixierte Solo-Melodie spielen würde. Ich unterbreite mehrere Vorschläge in verschiedenen Lagen, jene in höherer Lage wird von mir selbst als zu „kitschig, klimperig“ empfunden und bezeichnet, wogegen auch niemand etwas einwendet. Letztendlich spiele ich eine auf Vierteln und punktierten Vierteln basierende Melodie ein, welche gleichzeitig zu den Dezimengriffen und ausfüllenden Akkorden durch die oberen Finger der rechten Hand gespielt wird, weil auf diese Weise der volle, notwendige Klang für einen finalen Refrain erhalten bleibt und zugleich durch die Melodie eine weitere Ebene im Song in Erscheinung tritt. Torben verweist währenddessen noch darauf, dass ein Fehler im Ablauf zu hören ist, welchen Lars schnell beseitigt: Anstatt eines achttaktigen ruhigen Parts will Torben nur vier Takte haben, während des Einspielens sei ihm aber besagter Fehler passiert.

Beim Anhören des gesamten Songs fallen mir drei Passagen als problematisch auf, während Torben den Song in der Form bereits als sehr gut bezeichnet: Der Einstieg im ersten Refrain klingt für mich zu massiv durch die relativ tief liegenden Dezimen. Das von Torben vorgeschlagene und von mir so gespielte Arpeggio sowie die Auflösung vom Esus- zum E-Dreistimmigkeitsakkord wirken deplatziert und meine eingeflochtenen Melodien am Ende des Songs kollidieren rhythmisch („klapperten“) mit Torbens Vokal-Ad-Libs bzw. gesungenen

Melodien. Er äußert daraufhin zwar, dass er sich sowieso noch nicht sicher sei, was genau er dort singen würde. Ich argumentiere jedoch, dass meine Klaviertöne, wenn wir sie beibehalten würden, seine Optionen definitiv einschränken würden, also entweder dürfte er an diesen Stellen nichts singen oder lediglich unisono bzw. passende Töne. Daher entscheiden wir uns auf mein Drängen dafür, besagte Parts noch einmal von mir einspielen zu lassen: Der erste Refrain erhält einige höher liegende Dezimengriffe, welche ich mehrfach einspiele, weil ich mit der Lautstärke einiger Akkorde untereinander nicht zufrieden bin: Links ist zu laut im Verhältnis zu rechts. Generell habe ich den Eindruck, dass die Bassregionen des Klaviers zu präsent sind, frage Lars deswegen, ob er dieses Manko mit nachträglicher Bearbeitung via EQs kompensieren könne, was er bejaht. Nachdem ich drei oder vier Versionen der ersten Refrain-Akkorde eingespielt habe, existieren nur noch Kleinigkeiten, die ich trotzdem korrigieren möchte. Torben hält sich zu diesem Zeitpunkt zurück und ich frage nach Lars' Meinung: „Naja, wenn das für euch okay ist, ich will euch auch nicht mit Versionen zumüllen!“ Lars daraufhin: „Das tust du aber gerade!“ und fügt lachend hinzu: „Aber mach ruhig!“ Akzeptabel ist dieses „Zumüllen“ mit Vorschlägen anscheinend nur deswegen, weil gezielt auf eine bestimmte Version hingearbeitet wird, die dann auch, ohne erneutes Gegenhören der alten Varianten, ins Projekt übernommen werden. Ich weise Lars auf einige noch immer zu laute Akkorde hin und er verspricht, diese leiser zu machen oder mit besseren aus anderen Takes auszutauschen. Während meiner Detailkritik klopft mir Torben auf die Schulter, ich deute dies als Anerkennung und Dankbarkeit.

Der neu rhythmisierte Prä-Refrain-Part wird auf meinen Vorschlag hin noch in den zweiten Prä-Refrain-Part kopiert, in welchem das Klavier mitspielt, und die Melodietöne des finalen Refrains von meiner Seite werden wieder stark ausgedünnt. Nach einem weiteren Durchhören befinden wir die einzelnen Parts für gut und hören den Song erneut, diesmal auf notwendige Korrekturen bei den Gesangsspuren achtend. Torben singt anschließend zwei Spuren ein, eine für Korrekturmateriale und eine als Dopplung der Vokalstimmen im Refrain, was in meinen Ohren die Attitüde des Songs, der bisher mit seiner Besetzung von zwei Gitarren, einer Stimme, ein Klavier, keinerlei Overdubs (von der zweiten Gitarre an einigen Stellen abgesehen), ausgesprochen realistisch und live umsetzbar wirkt, deutlich verändert. Torben ist erstaunlich sicher in der Intonation, so dass mit den zwei Komplett-Takes und Auto-Tune gearbeitet werden kann. Wir suchen noch gemeinsam verschiedene Takes nach verschiedenen Kriterien aus⁸⁴⁹, bevor Lars sich ans Mischen und Mastern des Songs macht, wozu Torben und ich

⁸⁴⁹ Z.B. gab es eine kurze Diskussion über die Attitüde im Interlude, weil Torben einmal über mehrere Phrasen relativ aggressiv sang, d.h. mit mehr Druck auf der Stimme, und einmal diesen Druck nur für eine längere Phrase entwickelte, was sehr überraschend wirkte.

mangels Mitspracherecht und auf Implikation Lars' – „Ihr könnt euch draußen hinsetzen, ich hol' euch dann!“ – den Raum verlassen und uns über das Musikerdasein, unsere Pläne und Projekte unterhalten. Ich empfehle ihm für weitere Aufnahmen das Studio P, weil es deutlich preiswerter ist als das Studio E und Torben erzählt mir, dass es sich bei der heutigen Session ohnehin um ein Geburtstagsgeschenk handle. Gegen 20.30 Uhr, für das Klavier benötigten wir etwa drei Stunden, für die Vokaltakes nochmal etwa 45 Minuten, erscheint Lars im Aufenthaltsraum: „Wollt ihr mal hören?“ Wir setzen uns in den Flügelraum, Torben direkt in die optimale Hörposition der Monitorboxen und ich dahinter, und begutachten den fertigen Mix. Die Klavierspur ist wesentlich leiser, die Tiefen treten nicht mehr so stark hervor und die wenigen Intonationsschwächen Torbens sind dank Auto-Tune kaum mehr wahrnehmbar. Im ruhigen Refrain vor dem Doppelrefrain hatte ich eine Esus4- zu E-Akkord-Melodie der Bridge noch leise gespielt, welche in der finalen Version aber von Lars verworfen wurde: „Die Bridge-Melodie hast du rausgenommen?“ – „Ja, die hatte ich da gemuted, fand ich besser.“ Die Auseinandersetzung mit diesem Detail bleibt aus, weil es erstens nicht mein Projekt ist und zweitens Torben zufrieden zu sein scheint, außerdem drängt die Zeit. Torben dankt Lars mit Handschlag und einem herzlichen: „Danke, man!“ sowie mir in gleicher Art und Weise. Ich habe noch zwei Fragen bezüglich der Übersprechung des Shakers, eine Idee von Lars für ein zusätzliches rhythmisches Element, gegen die wir uns im Mix dann doch entscheiden, weil Hörende wahrscheinlich irgendwann als finale Steigerung eine Cajon erwarten würde, die aber nie kommt, was die Künstlichkeit des Shakers umso mehr herausarbeiten würde. Lars brennt Torben den Song auf eine CD und beginnt, das Studio zu schließen – zwischenzeitlich ist es 21.30 Uhr. Torben verabschiedet sich und lässt sich noch von Lars und mir die Kontaktdaten geben, schließlich ist er neu in der Stadt. Lars, seine ihn abholende Freundin und ich fahren noch gemeinsam ein paar U-Bahn-Stationen, wobei ich nach dem weiteren Vorgehen frage: Z.B. ob ich jetzt mehrfach umsonst einspielen müsse und wie die Informationspolitik bezüglich verfügbarer Sessions sei. Lars erklärt mir, dass die heutige Session alleine als Kompensation gedacht sei und sie im Studio versuchen würden, mich bei jüngeren Künstlern in die Produktion zu holen. Wir verabschieden uns am Alexanderplatz und ich bin in froher Erwartung der noch kommenden Sessions.

Wenige Wochen später kontaktiert mich der Besitzer des Studios mit der Information, momentan gäbe es keine geeigneten Projekte und er möchte mir daher eine Aufwandsentschädigung zukommen lassen. Wir vereinbaren einen Termin und ich fahre erneut ins Studio, warte kurz im Aufenthaltsbereich und erhalte dann von ihm 100 Euro. Meine Frage, ob er die Auf-

nahmen mal gehört hätte, verneint dieser. Er verspricht mir indes, mich bei geeigneten Projekten in mittelfristiger Zukunft zu kontaktieren. Analog zu meinen bisherigen diesbezüglichen Erfahrungen höre ich jedoch, trotz mehrfacher Nachfrage, nichts mehr vom Studio E.

Torben und ich treffen uns noch einige Male, weil er mich gerne als Instrumentalisten in seiner Band hätte, die er aufzubauen gedenkt, und ich ihm helfe, einige Layouts für seine Songs fertigzustellen. Zum Resultat der Session befragt, ist er einige Wochen später noch immer zufrieden, hätte das Klavier im Mix aber gerne etwas vordergründiger gehabt. Die Songwriting- und Arrangement-Sessions, etwa vier bis fünf, die wir in meiner Wohnung durchführen und an deren Ende meistens ein grob fertiger Song steht, machen Torben sehr optimistisch bezüglich seiner musikalischen Zukunft, zumal er einige Verbindungen in ganz Deutschland zu verschiedenen kleinen und großen Studios habe, die immer wieder mit ihm arbeiten würden. Sein technisch-musiktheoretisches Wissen sowie seine Fähigkeiten im Arrangieren von Songs sind gegenüber jenen als Sänger und Texter weniger ausgeprägt, wie er beim Suchen und Programmieren von Sounds mit mir immer wieder selbst feststellt. Letztendlich äußert Torben in einer Session euphorisch, dass er, wenn er mal einen Plattenvertrag bekomme, gar keinen Produzenten brauchen würde, denn er habe ja mich. Zeitlimitationen von seiner und meiner Seite, er wird zwischenzeitlich Vater, wohnt außerhalb Berlins, muss sein Studium beenden und will sein eigenes kleines Studio zuhause einrichten, parallel nehmen meine musikalischen, wissenschaftlichen und anderweitigen Verpflichtungen ebenfalls zu, verhindern eine intensivere Zusammenarbeit. Wir sehen uns ab und an auf Konzerten oder in sozialen Netzwerken, ohne dass ich zunächst viel vom Fortschritt seiner popmusikalischen Ambitionen erfahre – abseits einiger genannter Studiotermine auf seiner Homepage.

2015 kontaktiert Torben mich nach längerer Zeit wieder und teilt mir mit, im Studio E mit einem neuen Produzenten an seinem Material zu arbeiten. Die von mir eingespielte Klavierspur würde nach wohlwollender Bewertung des neuen Produzenten noch immer im Song enthalten sein.

7. Vereinbarung zur Veröffentlichung der erhobenen Daten

Vereinbarung

Zwischen **Roland Huschner (RH)** und Partner/in

[Vorname, Name]

wird Folgendes vereinbart:

- 1) RH darf die im Rahmen seiner Beobachtungen erhobenen Daten (Bilder, Gespräche, Beobachtungen etc.) im Rahmen nicht-kommerzieller, wissenschaftlicher Veröffentlichungen sowie für wissenschaftliche Lehre nutzen. Dies beinhaltet u.a. Dissertation und Habilitation, Artikel in wissenschaftlichen Fachzeitschriften, Aufsätze in Sammelbänden, Seminare an Universitäten etc.
- 2) Die von RH genutzten Daten werden vor Veröffentlichungen dem Partner vorgelegt und anonymisiert. Geringfügige, d.h. nicht sinnentstellende und die wissenschaftliche Basis der Arbeit nicht gefährdende, Änderungen sind nach Vorlage der genutzten Daten und Rücksprache durch RH möglich.
- 3) Besteht die Absicht, Audiomaterial zu nutzen, wird dieses dem Partner von RH in jedem Fall vorgelegt. Der Partner hat das Recht, die Verwendung von Audiomaterial zu unterbinden, falls er das Material als ruf- oder geschäftsschädigend bzw. in jedweder anderen Art und Weise als für sich nachteilig bewertet.

Berlin, d. [Datum]

Roland Huschner

[Unterschrift Partner/in]